

ANDRÉ LUIS LA SALVIA

**INTRODUÇÃO AO ESTUDO DOS REGIMES DE IMAGENS NOS LIVROS
CINEMA DE GILLES DELEUZE**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Filosofia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas sob a orientação do Prof. Dr. Luiz Benedicto Lacerda Orlandi.

Este exemplar corresponde à redação final da Dissertação defendida e aprovada pela Comissão Julgadora em 14 / 08 / 2006.

BANCA

Prof. Dr. (orientador) LUIZ B. L. ORLANDI

Prof. Dr. (membro) MAURO LUIZ ROVAI

Prof. Dr. (membro) HÉLIO REBELO CARDOSO JUNIOR

Prof. Dr. (suplente) Peter Pal Perlbart

Prof. Dr. (suplente) Lucas Angioni

INVERNO.2006

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH – UNICAMP**

La Salvia, André Luis

L33i Introdução ao estudo dos regimes de imagens nos livros Cinema de Gilles Deleuze / André Luis La Salvia. - - Campinas, SP: [s.n.], 2006.

**Orientador: Luiz Benedicto Lacerda Orlandi.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.**

1. Deleuze, Gilles, 1925 - 1995. 2. Filosofia - História. 3. Filosofia. 4. Cinema - Filosofia I. Orlandi, Luiz B. L. (Luiz Benedicto Lacerda). II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

(msh/ifch)

Título em inglês: Introduction to the study of images' regimes in the Cinema's books of Gilles Deleuze.

Palavras-chave em inglês (Keywords):

**Deleuze, Gilles, 1925 - 1995
Philosophy - History
Philosophy
Motion pictures - Philosophy**

Titulação: Mestre em Filosofia

Banca examinadora:

**Prof. Dr. Luiz Benedicto Lacerda Orlandi (orientador)
Prof. Dr. Helio Rebello Cardoso Junior
Prof. Dr. Mauro Luiz Rovai**

Data da defesa: 14 de agosto de 2006

Programa de Pós-Graduação: Filosofia

Barão Geraldo, São Paulo, Brasil
Moradia Estudantil da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

Domingo, 13 de novembro de 2005.

Ao Conselho Nacional de Pesquisa (CNPq),

Os sons dos atletas no campo de futebol chegam a janela junto com este sol de uma manhã calma. Ao encerrar a leitura do livro ‘O Amanuense Belmiro’, de Cyro dos Anjos, retive uma frase: “o timbre da Seção de Fomento encima estas páginas. Viva a Seção que me dá o pão e o papel”. A carta que se segue é um relato e um agradecimento ao Conselho que ‘me dá o pão e o papel’.

Ainda a explodir as bolinhas de quinino enquanto a água tônica era despejada num recipiente com limão e gelo, veio-me a vontade de louvar o Conselho. Afinal, tal tônica – caracterizada pelos elevados preços das cantinas da Unicamp – só pôde ser apreciada ao final de uma aula, pois em meu bolso de trás ainda habitava a nona parcela dos recursos destinados a este incipiente pesquisador. O frescor do líquido, ao percorrer meu corpo, despertou a satisfação necessária, pois, depois de palestrar sobre minhas pesquisas na aula HZ 207 – Tópicos Especiais de Sociologia Contemporânea, do professor Sérgio Salomé Silva, eu conversava com um seletivo grupo de digníssimos que encontrei junto a banca do Nilsão.

Descrevo ao conselho, então, que o \$ me possibilitou entrar em contato com a sonoridade de Milton Banana Trio. As batidas do sambajazz de Milton, Azeitona e Wanderley só são audíveis, em casa, entre a leitura de um livro e outro, graças ao Conselho. De fato, discos e livros têm sido os alvos dos recursos. Afinal, como diz Boris Vian, literato francês: “só duas coisas importam: o amor, sob todas as formas, às moças bonitas, e a música de Nova Orleães ou de Duke Ellington”. Se este livro foi lido graças ao ócio que a bolsa fez surgir no lugar do trabalho como assistente técnico da Rádio e TV Unicamp, digo que os recursos ajudaram em muito no desenvolvimento de carinhos e agrados que dediquei às moças bonitas que afortunadamente tenho encontrado.

O aprimoramento de técnicas culinárias, chopes, cineminhas, flores e viagens constituem uma lista sumária de recursos gastos na companhia de adoráveis moças. Outras viagens foram feitas e nelas conheci um pouco as diferenças e singularidades do povo e território brasileiros, nelas também percebi que seria interessante a redistribuição de especialistas, fazendo circular e interagir os variados estilos brasileiros.

Os amigos agradecem o fim do período de empréstimos, a família começa a orgulhar-se. Sigo então, tranquilo e sereno, em direção a reflexões e criações do pensamento que contribuam para atenuar a paradoxal distribuição de renda brasileira, já que o pesquisador que vos fala conclui seus estudos somente graças a estabilidade econômica que o Conselho oferece. Tranquilidade e serenidade despertam assim a vontade de trabalhar conjuntamente com o Estado no ensino e pesquisa de filosofia nas universidades e escolas do país. É importante exaltar o conselho, pois, além da estabilidade econômica, surge a confiança no trabalho de pesquisador mesmo ele estando tão perto de moças bonitas e deste som sacolejante das sextas a noite, quando DJ Paulão nos faz ser apenas pernas e ouvidos: “feito para dançar”!.

Digo ainda, para terminar tal exaltação ao Conselho, que entre tantas coisas ainda foi possível escrever as 90 páginas que se seguem chamadas de *Introdução ao Estudo dos Regimes de Imagens nos livros Cinema de Gilles Deleuze*.

André Luis La Salvia
Mestre do Departamento de Filosofia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp
Bolsista CNPq de 03/2005 a 08/2006

Resumo

A “taxionomia” dos signos cinematográficos e dos tipos de imagens, os quatro comentários a Bergson, as monografias de mais de 150 autores são algumas das entradas possíveis aos livros *Cinema* de Gilles Deleuze. Aqui, optou-se por encarar a obra pelo viés conceitual, a saber, considerou-se *Imagem-movimento* e *Imagem-tempo* conceitos deleuzeanos. Assim sendo, em primeiro lugar, a pesquisa precisou entender quais características Deleuze dá aos conceitos: eles são constituídos por elementos em relação de vizinhança organizando campos de solução para problemas. Os conceitos de *Imagem-movimento* e *Imagem-tempo* são dinâmicos e diferenciam-se através das diferentes relações dinâmicas que seus diferentes elementos travam entre si. Ao mesmo tempo, a pesquisa percorreu a obra *Cinema* em vários sentidos, extraiu linhas mais ou menos constantes e assistiu muitos filmes. Desse modo, buscou os elementos que eram colocados em jogo quando Deleuze precisava explicar porque determinado autor fazia uma “imagem indireta do tempo” ou uma “imagem direta do tempo” – o filósofo deixa claro, em uma das entrevistas de *Conversações*, que seu interesse é analisar como o devir das imagens e signos constitui um “automovimento” e também uma “autotemporalização” das imagens. E estes termos são os problemas para os quais os conceitos de *Imagem-movimento* e *Imagem-tempo* apresentam elementos que, em relação, são capazes de dizer algo sobre os diferentes autores e estilos de fazer cinema.

Abstract

The “taxionomy” of the cinematographic signs and the types of images, the four commentaries the Bergson, the monographs of more than 150 authors are some of the possible entrances the work *Cinema* of Gilles Deleuze. Here, it was opted to facing the work for the conceptual bias, namely, considered *Image-movement* and *Image-time* deleuzeans concepts. Thus, in first place, the research needed to understand which characteristics Deleuze gives to the concepts: they are constituted by elements in neighborhood relation having organized fields of solution for problems. The concepts of Image-movement and Image-time are dynamic and are differentiated through the different dynamic relations that its different elements do between itself. At the same time, the research covered the work *Cinema* in some directions, extracted more or less constant lines and attended many films. In this manner, it searched the elements that were placed in game when Deleuze needed to explain because one author made a “indirect image of the time” or a “direct image of the time” - the philosopher leaves clearly, in one of the interviews of *Conversations*, that its interest is to analyze how the devir of the images and signs constituted a “automotion” and a “autotimezation” of the images. And these terms are the problems for which the concepts of Image-movement and Image-time presents elements that, in relation, are capable to say something on the different authors and styles to make cinema.

Sumário

Referências às obras citadas

1. Introdução: Por que filosofia e cinema?.....	11
2. Enquadrar, Decupar e Montar.....	15
3. Regime da Imagem-movimento.....	21
3.1 As ressonâncias com Henri Bergson, a racionalidade e a imagem indireta do tempo.....	22
3.2 Os tipos de imagens e os signos expressos.....	32
3.3 As quatro tendências do cinema clássico.....	37
4. Regime da Imagem-tempo.....	41
4.1 Da descrição cristalina.....	46
4.2 Os tipos de troca e os estados dos cristais.....	53
4.3 Cronosignos, noosignos e lektosignos.....	57
5. Imagem-movimento X Imagem-tempo.....	63
5.1 Panorama Histórico-cultural.....	65
5.2 Casos especiais: a imagem-relação e a perambulação.....	66
5.3 Esquemática.....	69
6. Deficiência do cerebelo.....	73
7. Conclusão.....	85
8. Bibliografia.....	89

Referências às obras citadas

Para facilitar a elaboração das notas para as citações foi adotado um sistema de abreviações das obras mais citadas. Será adotado um sistema de siglas para designar o título do livro citado, mantendo a paginação da tradução brasileira e da edição francesa utilizada em *[itálico]*:

Conversações – C;
Imagem-Movimento – IM;
Imagem-Tempo – IT.

“O cinema sempre contará o que os movimentos e os tempos da imagem lhe fazem contar. Se o movimento recebe sua regra de um esquema sensório-motor, isto é, apresenta um personagem que reage a uma situação, então haverá uma história. Se, ao contrário, o esquema sensório-motor desmorona, em favor de movimentos não orientados, desconexos, serão outras formas, mais devires que histórias”

Gilles Deleuze, *Conversações*, p. 77, [pp. 84-5]

“Na rua São Luiz o meu coração mastiga um
trecho da minha vida

(...)

teorias simples fervem minha mente enlouquecida

(...)

os malandros jogam ioiô na porta do Abismo”

Roberto Piva, do poema “Visão de São Paulo à Noite”.

1. Introdução: por que filosofia e cinema?

Na obra *Cinema*, o filósofo francês Gilles Deleuze (1925-1995) distingue dois regimes de imagem que compõem os tomos distintos da obra: *A Imagem-movimento* (1983) e *A Imagem-tempo* (1985). Não se trata de uma diferenciação “histórica”, ou uma “evolução”, o que diferencia os dois regimes são os tipos de relações travadas entre o movimento e o tempo, através dos tipos de imagens e de suas relações na montagem.

O que interessa a Deleuze no cinema são as relações entre imagens¹. Dentro dessa perspectiva, o filósofo distinguiu estes dois regimes porque fazem, através de relações entre imagens, uma “imagem indireta do tempo” e uma “imagem direta do tempo”. Essas duas expressões concernem à relação entre movimento e tempo que a montagem cria, tornando-se, assim, o principal ponto diferenciador dos dois regimes. Portanto, imagem “indireta” e “direta” do tempo são encaradas como problemas para os quais o regime da Imagem-movimento e o regime da Imagem-tempo organizam campos de solução.

Estabelece-se, portanto, um domínio de interação entre a filosofia e o cinema, no qual o filósofo cinéfilo sente a filosofia ser forçada a pensar o cinema e, assim, criar conceitos para os tipos de relações entre imagens². Se, para Deleuze, a tarefa da filosofia é criar conceitos, então, o caminho introdutório ao estudo da obra *Cinema* foi entender que Imagem-movimento e Imagem-tempo são conceitos criados para dizer algo sobre as relações entre imagens. As relações entre imagens criam um fluxo, um devir das imagens e dos signos e, como diz Orlandi, “é como se o estudioso perguntasse: em que esse filme,

¹ Sobre o privilégio das relações em Deleuze, ver o artigo *Método de Dramatização*, em *Ilha Deserta e outros textos*, onde Deleuze expõe seu método questionante guiado pelas questões “quem?, quando?, quanto?, como?, onde?”, responsáveis por percorrer a idéia enquanto multiplicidade de preferência ao método da questão “que é?”, preocupado em tomar a idéia como essência simples. Na entrevista videográfica *Abecedário*, Deleuze reafirma esta sua preferência pela relação ao falar das questões em torno do desejo (letra D). *Diálogos*, com Claire Parnet, no artigo *Da superioridade da literatura anglo-americana*, onde as relações devem penetrar tudo substituindo o é pelo e. Ou *Diferença e Repetição*, que esboça as relações diferenciais como a estrutura da idéia. Ou ainda, *Empirismo e Subjetividade* quando diz que as relações são exteriores as idéias ou aos termos relacionados. No caso do livro *Cinema*, Deleuze deixa claro em entrevista publicada em *Conversações*: “a imagem nunca está só. O que conta é a relação entre imagens”.

²“(…) tanto assim que sempre há uma hora, meio dia ou meia noite, em que não se deve mais perguntar ‘o que é o cinema?’, mas ‘o que é a filosofia?’ O próprio cinema é uma nova prática das imagens e dos signos, cuja teoria a filosofia deve fazer como prática conceitual”. Deleuze, Gilles. *Cinema 2, A imagem-tempo*. Ed. Brasiliense. São Paulo, 1990, p 320. *Cinéma 2 - L'image temps*. Collection Critique, Les éditions de Minuit. Paris, 1985, p 366.

esse plano, essa imagem modula, modifica, diferencia o fluxo em que mergulha?”³. A tarefa do filósofo era encarar o cinema como criador de um devir de imagens e signos, partindo da análise da singularidade de uma imagem, de um plano, de um signo em relação ao fluxo do todo do filme.

Através dos livros *Diferença e Repetição* (1967) e *O que é a Filosofia?* (1991), observa-se as características que Deleuze dá aos conceitos. Ora, estudar os conceitos deleuzeanos significa levar em conta as suas estruturas complexas, formadas por elementos em relação que organizam “campos de solução” para “problemas”⁴.

No livro *O que é a Filosofia?*, escrito conjuntamente com Felix Guattari, Deleuze diz que a filosofia é uma prática de criação conceitual que procura atravessar o caos através da consistência dos conceitos – o caos, para os autores, é o excesso de sentido, o excesso de devires, geralmente entendido como caos de “variabilidades infinitas” em “velocidades infinitas”⁵. Os conceitos são heterogêneos, pois têm componentes que entram em relações de “vizinhança”⁶: os conceitos são multiplicidades intensivas com relações de vizinhança entre componentes ordenados⁷.

Deleuze diz que os conceitos criados não devem representar essências simples, mas, com a estrutura complexa (os elementos ordenados em relações dinâmicas de vizinhança), devem dar conta da multiplicidade própria do mundo. Em *Diferença e Repetição*, Deleuze descreve como os elementos “diferenciados” da Idéia organizam o campo de soluções “diferenciadas” – criando casos de solução⁸. É como se as relações de vizinhança dos conceitos constituíssem um arcabouço genético para variadas atualizações, ou soluções, aos problemas que os conceitos devem resolver.

No caso da obra *Cinema*, o filósofo criará conceitos (de estrutura complexa com elementos em relação) capazes de dar conta das circunstâncias em que se dão as relações entre imagens quando estas fazem uma “imagem indireta do tempo” ou uma “imagem direta do tempo”.

³ ORLANDI, Luiz B.L., *Deleuze trata da filosofia em tempo de cinema*. Jornal diário Folha de São Paulo, Caderno Letras, sábado, 11 de agosto de 1990.

⁴ Deleuze, G. e Guattari, Félix. *O Que é a filosofia?* Rio de Janeiro, Ed. 34, 1992, p. 28.

⁵ Deleuze, G e Guattari, F. *idem*, p. 259.

⁶ *idem ibidem*, p. 32.

⁷ Orientou o estudo sobre as relações conceituais deleuzeanas o livro *O que é a filosofia?* e o texto de Luiz Orlandi, *Anotar e nomadizar*. In: Daniel Lins. (Org.). *Razão Nômade*. 1 ed. Rio de Janeiro: Editora Forense, 2005, v. 1, p. 33-75.

⁸ Deleuze, G. *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro, Ed. Graal, p. 337.

Os conceitos, portanto, não expõem a “História” do cinema ou a “evolução de uma linguagem”, mas tentam atravessar os estilos dos cineastas tomados enquanto variedades de tipos de imagem, de enquadramentos e de relações entre planos. Os estilos dos cineastas surgiram sucessiva ou simultaneamente, porém Deleuze os toma como coexistindo e formando um conjunto de múltiplas entradas de uma multiplicidade de singulares traçados de relações entre imagens. Isso fica bem claro quando Deleuze avisa aos leitores que seu livro fala de uma “história natural, de preferência à História histórica” e que a história das imagens “não me parece evolutiva”⁹. Por isso o tema da “taxionomia” das imagens e dos signos como uma “classificação das classificações”¹⁰ dentro de uma infinidade de classificações possíveis.

Falou-se de estilos cinematográficos, mas, então, em primeiro lugar, o que Deleuze diz dos estilos? Os estilos são variadas modulações de proceder com a montagem, e constituem as singularidades de cada autor. Assim, a montagem perfura transversalmente os regimes da Imagem-movimento e da Imagem-tempo. Por isso, pareceu pertinente salientá-la como operadora daquilo que é essencial para o filósofo: as relações entre imagens. Deste modo, Deleuze esforçou-se para extrair um uso conceitual da montagem ao dizer que ela cria um fluxo de imagens que, com sua dupla troca (relação entre os planos e a construção de um “todo” do filme) pode constituir diferentes expressões do movimento, do pensamento e do tempo.

Em uma de suas aulas sobre o cinema em Vincennes-St. Denis¹¹, o professor Deleuze, faz um jogo de palavras para ilustrar o tratamento conceitual que dá ao cinema. Nesta aula, diz que o conceito de Imagem-movimento não deve ser confundido com “imagens em movimento”, pois esta é constituída somente de pessoas e coisas que se movem. Enquanto conceito, a Imagem-movimento extrai o movimento de seu móvel, ou veículo, através da mobilidade da câmera e dos movimentos relacionais estabelecidos pela montagem. E a Imagem-movimento, ao se constituir, faz uma “imagem do tempo” quando apresenta indiretamente o tempo através da montagem em seus dois aspectos: o intervalo de movimento entre os planos do filme e o todo do filme como totalidade cambiante ao fazer

⁹ Deleuze, Gilles. *Conversações, 1972-1990*. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1992, p 66. *Pourparlers 1972 - 1990*. Les éditions de Minuit, 1990, p. 71.

¹⁰ C, p. 87, [p. 91].

¹¹ No website www.webdeleuze.com, é possível encontrar um série de cursos de Gilles Deleuze transcritos. A passagem acima se refere à aula do dia 12/04/1983.

passar os planos. Mas aí é esta “imagem do tempo” que não pode ser confundida com o conceito de Imagem-tempo, quando o tempo é apresentado diretamente pelas imagens, enquanto um “tempo que saiu dos seus eixos”¹².

Tomados enquanto conceitos, a Imagem-movimento e a Imagem-tempo deveriam ter elementos (ou componentes) que, em relação, definem as relações entre as imagens criadas pelos cineastas, tendo como principal problema fazer uma “imagem indireta do tempo” e uma “imagem direta do tempo”. Portanto, o exercício desta introdução é experimentar os conceitos de Imagem-movimento e Imagem-tempo, listando e percorrendo seus elementos, para entender como traçam diferentes relações entre o movimento e o tempo. Optou-se por verificar a construção dos conceitos, perguntando-se: quais problemas os afligem? Quais são seus elementos em relação? Quais são alguns dos casos de solução engendrados?

No entanto, hoje em dia, há uma alta disponibilidade de produtos audiovisuais para serem experimentados. Hoje, o cotidiano é açoitado por um excesso imagético, formado pela atual inflação de produtos audiovisuais, levando a pesquisa a uma confrontação cinema-televisão. Agora, as imagens, abundantemente espalhadas, coexistem e inflam o cotidiano de possibilidades de experimentação. Então, a pesquisa acabou por entender que Imagem-movimento e Imagem-tempo são conceitos que se determinam pelas diferenças que estabelecem entre si e, através desta diferenciação dinâmica, permitem distinguir os diferentes procedimentos dos autores cinematográficos bem como estender esta diferenciação às outras produções audiovisuais formadoras do panorama imagético atual.

Com a conclusão da obra *Cinema* e alguns dos textos de *Conversações* (1990), Deleuze situa a pertinência do estudo das relações entre imagens no momento em que as imagens penetram instantaneamente no cotidiano como “variabilidades infinitas” em um ritmo que agora se tornou de “rotação rápida e controle contínuo”¹³. Diante da profusa quantidade de produtos audiovisuais hoje disponibilizados, a leitura combinada dos trechos dos livros acima citados permitiu estender a diferenciação dos regimes de imagens da teoria cinematográfica para a produção audiovisual atual. Pois, o foco dos conceitos são as circunstâncias em que se dão as relações entre imagens – tendo no cinema a sua origem, mas na produção atual um corolário.

¹² Frase da peça *Hamlet*, de W. Shakespeare à qual Deleuze recorreu algumas vezes.

¹³ *C*, p.224, [p. 246].

2. Enquadrar, Decupar e Montar

O livro *Conversações* reúne entrevistas, cartas e textos sobre temas de interesse filosófico a Gilles Deleuze. Entre os temas abordados está o cinema. Em entrevista sobre a Imagem-movimento, Deleuze diz: “a imagem nunca está só. O que conta é a relação entre imagens”¹⁴. Os conceitos deleuzeanos irão expressar, acerca do cinema, alguns dos tipos e das circunstâncias em que se dão as relações entre imagens. Para tanto, Deleuze descreverá atos cinematográficos que dão sentido às imagens e as colocam em relações, são eles: *enquadrar*, que é o ato de fazer um quadro cinematográfico; *decupar*, que é o ato de determinar o plano (o plano é o movimento no quadro e entre quadros); e *montar*, que é a determinação das relações entre os planos na composição do todo do filme.

O cinema produz imagens através de aparelhos técnicos e as monta colocando-as em relações, constituindo, deste modo, uma segunda movimentação. O cinema executa, assim, dois movimentos: o primeiro movimento vem da base técnica que permite a captação de imagens (o fotograma¹⁵). Os fotogramas (imagens fixas) criam a “ilusão de movimento” na razão de 24 quadros por segundo. A “ilusão” consiste em confundir o movimento com o espaço percorrido de uma imagem fixa a outra, mas é só uma ilusão, logo afastada¹⁶, pois, para Deleuze, o fotograma é um regime de modulação: o fotograma não é um molde fixo como a fotografia, mas uma imagem modulante, uma imagem cambiante que não está encerrada num molde, mas que vai alterando seus caracteres¹⁷. Bergson considerava uma “ilusão” de movimento reconstituí-lo através de instantes fixos, pois perdia-se a alteração qualitativa do movimento (a duração) e mantinha-se apenas na descrição do percurso executado, por isso o cinema era condenável em seu regime primitivo preso quase que somente ao fascínio técnico da captação de imagens. Deleuze faz ver que, com a

¹⁴ C, p. 69, [p.75].

¹⁵ Fotograma se refere à unidade mínima da base técnica dos filmes.

¹⁶ Bergson viu o cinema nascer e considerava que ele repunha a velha ilusão de reconstituir o movimento através de instantes fixos, inclusive porque acreditava que a própria percepção, inteligência e fala humana operavam um ‘cinematógrafo interior’ para perceber o movimento. Os livros que expõem essa teoria são de 1896, *Matéria e Memória*, e, 1907, *A Evolução Criadora* de modo que Bergson viu assim somente o cinema em seu regime primitivo: de planos fixos, sem muitos movimentos de câmera e sem montagem.

¹⁷ Esta diferenciação já tinha sido esboçada por BAZIN, André. *O Cinema: ensaios*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1991. Precisamente, os artigos “Ontologia da imagem cinematográfica” (pp19-26) e “Teatro e Cinema” (pp. 123-165).

montagem, o cinema alcança a duração, pois exprimirá mudanças qualitativas saídas dos encontros entre planos.

O verbo montar é a ação de relacionar imagens técnicas como um segundo movimento cinematográfico. Quando se começa a montar imagens, há o movimento relacional entre as imagens. A montagem expressa um todo como relação mental, ou espiritual, que se cria para além das imagens e que vai mudando conforme o filme passa. Deleuze dá um exemplo para ilustrar o tipo de movimentação instaurada pela montagem:

“Se considero partes ou lugares abstratamente, A e B, não compreendo o movimento que vai de um a outro. Mas estou em A, faminto, e em B existe alimento. Quando atingi B e comi, o que mudou não foi apenas o meu estado, mas o estado do todo que compreendia B, A e tudo o que havia entre os dois”¹⁸.

No exemplo, há os conjuntos: A (vontade de comer) e B (alimento disponível). E há a mudança qualitativa como um “todo que muda” ao relacionar os conjuntos (a fome saciada). Estes são os componentes do exemplo: a determinação dos conjuntos, a determinação de movimentos entre os conjuntos e a determinação de uma mudança qualitativa expressa pela relação entre os conjuntos. Os conjuntos entram em relação criando um fluxo (o traçado de uma alteração) que expressa uma mudança qualitativa do que se passa entre eles. Este fluxo é expressão de um todo cambiante ao ir fazendo passar os conjuntos. O todo é distinto dos conjuntos, mas determinado por eles, mais precisamente, o todo e os conjuntos se determinam pelo que há de diferente entre eles: o todo expressa uma mudança qualitativa criativa a partir da relação entre os conjuntos que o constituem. Deleuze várias vezes afirma que não se pode confundir este todo com um todo que seria um conjunto mais vasto, um conjunto dos conjuntos¹⁹, onde o conjunto mais vasto é somatório e não criativo.

A montagem é o que dá o todo do filme ao fazer passar os planos de imagens. Deleuze extrai um tratamento conceitual da montagem ao dizer que ela é o ato de relacionar os planos e de criar um todo. A montagem é a expressão de uma mudança qualitativa com a qual o cinema afasta, definitivamente, a “ilusão” de reconstituir o movimento através de instantes fixos, pois, com ela, constrói um fluxo de imagens onde os cortes são móveis e

¹⁸ Deleuze, G. *A Imagem-movimento, cinema 1*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1985, p. 17. *Cinéma 1 - L'image mouvement*. Collection Critique, Les éditions de Minuit, Paris: 1983, p. 18.

¹⁹ *C*, p. 73, [p. 80] e *IM*, p. 20, [p. 21].

etapas de uma mudança qualitativa. Então, Deleuze diz que o cinema não reconstitui o movimento através de cortes imóveis, mas sim expressa uma mudança qualitativa através de cortes móveis.

A montagem opera através de dois aspectos: o intervalo entre planos e a criação do “todo” formado pela relação entre estes planos. Para operar esta movimentação, dois outros atos são definidos: enquadrar e decupar. Enquadrar é o ato de fazer um quadro cinematográfico e a decupagem é a determinação do plano cinematográfico. O enquadramento é a determinação do quadro, o quadro é um sistema fechado, ou conjunto, “que compreende tudo o que está presente na imagem, cenários, personagens, acessórios”²⁰. Por analogia, pode-se compará-lo a um sistema informático contendo dados que são apresentados. O quadro tem uma série de características, das quais cada autor se serve, dentro do seu estilo, para dar sentido à imagem:

- ele possui muitos ou poucos elementos (tende à rarefação ou à saturação dos elementos);
- constitui uma limitação: limitação matemática do número de corpos existentes e limitação dinâmica das potencialidades dos corpos;
- confere uma medida comum para os planos (“plano distante da paisagem, primeiro plano do rosto”²¹);
- expressa ângulos de enquadramento, pois é um “sistema óptico que remete a um ponto de vista sobre o conjunto de partes”²²;
- “todo enquadramento define um extracampo”, que tem dois aspectos: aquilo que, mesmo presente, não se vê, mas que possibilita a comunicação com outro quadro, passando a ser visto; e também, é aberto para o todo saído da relação entre os sistemas fechados enquadrados. Por este motivo, o quadro é *quase* fechado, pois é aberto às relações que serão traçadas com outros quadros e com o todo.

A decupagem é o ato de determinar o plano. O plano é “determinação do movimento que se estabelece no sistema fechado”²³, no quadro, portanto. Este movimento, porém, tem

²⁰ IM p. 22, [p. 23].

²¹ IM, pp. 25-6, [p. 27].

²² IM, p. 26, [p. 27].

²³ IM, p. 34, [p. 32].

dois aspectos. O primeiro aspecto é o movimento entre os elementos de um quadro no qual pode, inclusive, existir cortes que expressem movimentos relativos dentro do quadro. O segundo aspecto é o movimento entre os planos, quando os cortes exprimem movimentos absolutos do todo que muda, pois atesta as passagens entre as etapas da mudança que o todo exprime. O plano, através destes dois aspectos, está entre o enquadramento do conjunto e a montagem do todo. Abaixo, segue um exemplo elaborado com o intuito de facilitar o entendimento dos atos cinematográficos descritos:

Exemplo:

Decupagem

Plano 1: dois homens são enquadrados num banco de praça e conversam (delimitação de personagens e cenário). A câmera está a uma distância que permite ver ambos da altura das canelas até um pouco acima da cabeça – é um plano médio (Podem até existir cortes na conversa alternando primeiros planos do rosto de cada um quando se põe a falar).

Plano 2: uma das personagens é enquadrada na rua, pelas costas e é visto entrar e subir as escadas de um hotel até a frente de uma porta, na qual bate. É um plano-sequência que começa na rua e termina na porta número 232.

São dois enquadramentos (uma praça, duas personagens, a conversa entre elas / uma personagem, o seu deslocar da rua até a porta de um quarto); são dois planos com um corte entre eles: uma das personagens está nos dois planos e executa um movimento que pode ser derivado da conversa com a outra personagem no plano anterior. Deste modo, os dois planos montados começam a dar um todo que pode ser, por exemplo, a elaboração de um plano de assassinato que se dará naquele quarto.

Na citação abaixo, Deleuze especifica o movimento duplo operado pelo plano como intermediário entre as mudanças relativas do enquadramento e as mudanças absolutas do todo da montagem:

“Por um lado, modifica as posições respectivas das partes de um conjunto, que são como seus cortes, cada uma imóvel em si mesma; por outro lado, ele próprio é corte móvel de um todo cuja mudança exprime”²⁴.

O plano tem dois pólos: um em relação ao próprio plano, no qual faz modificações relativas entre os elementos; o outro pólo é a relação entre planos, quando acontecem modificações absolutas no traçado do todo que muda. As modificações são relativas,

²⁴ IM, p. 31, [p. 32].

porque são considerados movimentos de um ponto a outro do plano, mas as modificações também são absolutas, porque a relação entre os planos exprime movimentações entre etapas diferentes da configuração de um todo. Por isso, o plano está entre o enquadramento do conjunto (e suas modificações relativas) e a montagem do todo (e suas modificações absolutas).

O enquadramento (e suas características) e o plano (e seus movimentos) determinam a imagem cinematográfica como uma imagem sinalética, fazendo dela um sinal, um signo, que, como tal, expressa algo. E a montagem, por sua vez, prolonga estes sinais relacionando as imagens e dando um sentido total que elas não têm por si só. O enquadramento, o plano e a montagem são as manifestações de uma “consciência” cinematográfica, possibilitadas pelo aparelho câmera. Diz Deleuze que “a única consciência cinematográfica – não somos nós, o espectador, nem o herói – é a câmera que é ora humana, ora inumana ou sobre-humana”²⁵. A “consciência-câmera” enquadra situações, dá diversos direcionamentos a elas com o plano e, com a montagem, constitui um todo cambiante através dos prolongamentos entre os planos.

A montagem, ao receber este tratamento de Deleuze, torna-se criadora de fluxos: as relações entre imagens criam um devir que se entra. A câmera funciona como a “consciência” cinematográfica, pois, com sua mobilidade “humana” e “sobre-humana” e com a montagem, descreve a operatoriedade cinematográfica: a determinação de tipos de quadros e de planos (diferentes tipos de enquadramentos e suas movimentações); a determinação de variadas movimentações entre os planos (diferentes tipos de relação entre os planos) e a determinação do “todo que muda” (diferentes mudanças qualitativas que se deseja exprimir). Assim, entendida conceitualmente, a montagem servirá a Deleuze como um procedimento analítico para abordar os diferentes autores ao longo da obra *Cinema*, como afirma:

“Este tipo de análise é desejável para todo autor, é o programa de pesquisa necessário para toda a análise de autor, o que se poderia chamar de ‘estilística’; o movimento que se instaura entre as partes de um conjunto num quadro, ou de um conjunto a outro num reenquadramento; o movimento que exprime um todo num filme ou numa obra; a correspondência entre os dois, a maneira segundo a qual eles se respondem mutuamente, passam de um ao outro. Pois trata-se do mesmo movimento, ora compondo ora decompondo, são os dois aspectos do mesmo movimento. E esse movimento é o plano, o intermediário concreto entre

²⁵ IM, p. 32, [p. 34].

um todo que apresenta mudanças e um conjunto que tem partes, e que não para de converter um no outro segundo suas duas faces”²⁶.

Os três aspectos funcionais da montagem são: a determinação dos planos, o movimento entre estes planos e o todo expresso por esta movimentação. Há diferentes “estilos” de montar, ou seja, diferentes formas de criar imagens e relacioná-las. Deleuze, ao analisar os estilos de alguns cineastas (através da classificação dos tipos de imagens e de signos expressos), criou os conceitos de Imagem-movimento e de Imagem-tempo.

Montar, enquadrar e decupar são atos cinematográficos que, com Deleuze, recebem um tratamento conceitual, enquanto forças presentes nos autores. A montagem, assim constituída, expressa o ato essencial do cinema ao criar imagens sinaléticas e ao prolongá-las. E mais, assim constituída, a montagem atravessa os dois regimes descritos, porque cria os problemas que os conceitos tentam resolver: para o regime da Imagem-movimento, diz Deleuze, “a montagem é a composição, o agenciamento das imagens-movimento enquanto constituem uma imagem indireta do tempo”²⁷. Para a Imagem-tempo, afirma o filósofo:

“A montagem continua a ser na maioria das vezes o ato cinematográfico essencial. Só que muda de sentido: em vez de compor as imagens-movimento de tal maneira que delas saia uma imagem indireta do tempo, ela decompõe as relações numa imagem-tempo direta de tal maneira que desta saiam todos os movimentos possíveis”²⁸.

O que diferencia os dois regimes é o tipo de concepção da relação entre “movimento” e “tempo” instaurada pela montagem. Os capítulos que se seguem têm como objetivo apresentar esta diferenciação. Será observado que, por um lado, a “imagem indireta do tempo” é o problema que os elementos do conceito de Imagem-movimento tentam resolver ao organizar diferentes soluções expressas pelas diferentes maneiras de compor planos e organizar relações entre eles na criação do todo do filme. E, por outro lado, a “imagem direta do tempo” é o problema que anima as diferentes criações da Imagem-tempo.

²⁶ IM, p. 34, [p. 36].

²⁷ IM, p. 45, [p. 47].

²⁸ IT, p. 159, [p. 170].

3. Regime da Imagem-movimento

Deleuze criou o conceito de Imagem-movimento para expressar alguns dos tipos de relações entre imagens, tendo em vista o problema da “imagem indireta do tempo”. Em virtude de sua própria constituição, os conceitos deleuzeanos têm relações entre elementos, então, estudar o conceito de Imagem-movimento significou, nesta dissertação, listar alguns destes elementos e experimentar as relações que travam entre si para fazer uma imagem indireta do tempo através da montagem. Deleuze diz que a característica da “imagem indireta do tempo” é sua dupla operação: por um lado, instaura um intervalo como unidade mínima de tempo na ligação entre planos e, de outro lado, cria uma totalidade aberta (um todo que se altera conforme os planos se sucedem):

“É a unidade mínima de tempo como intervalo de movimento, ou a totalidade do tempo como máximo do movimento no universo (...) O tempo como curso decorre da imagem-movimento, ou dos planos sucessivos. Mas o tempo como unidade ou como totalidade depende da montagem que o refere, ainda, ao movimento ou sucessão dos planos”²⁹.

O que foi dito acerca da montagem para a Imagem-movimento – o fato de fazer uma imagem indireta do tempo – pode ser encarado como o problema do conceito. O conceito de Imagem-movimento tem um problema para o qual seus elementos em relação organizam um campo de solução. Então, a partir desta constatação, procurou-se listar os elementos, ou regiões, do conceito e verificar as relações que travam entre si para compor o conceito e seus casos de solução. Consideraram-se elementos do conceito: a variação universal, o esquema sensório-motor da montagem e os três primeiros tipos de imagens; o reconhecimento automático, a descrição e a narração orgânica e a aspiração ao verídico; e a racionalidade dos cortes. Enquanto casos de solução, também podem ser considerados elementos do conceito: a série dos tipos de imagens, a série dos signos expressos e as quatro tendências do cinema clássico. Estes elementos listados se espalham por capítulos diferentes da obra *Cinema*, mas, foram aproximados aqui, pois se referem à constituição do conceito. Eles espalham-se por toda obra e se conectam sem estabelecer uma ordem pré-determinada ou hierárquica, porque são as zonas de vizinhança entre os seus elementos que

²⁹ IT, p. 322, [p. 355].

traçam a definição do conceito e porque as diferentes relações que travam entre si são mais importantes que os elementos propriamente ditos, haja visto a grande quantidade de estilos analisados.

A exposição de alguns dos elementos do conceito de Imagem-movimento (variação universal das imagens, o esquema sensório-motor da montagem, os três primeiros tipos de imagens e o reconhecimento automático) vem da ressonância com algumas teses de Henri Bergson, descritas ao longo dos comentários dedicados a este filósofo na obra *Cinema*. O estudo de Bergson permite entender como a montagem é, por um lado, operadora de cortes móveis de mudanças qualitativas (Primeiro Comentário, as teses sobre o movimento de Bergson) e, por outro lado, usa o modelo da percepção natural para dar sentido as imagens segundo um esquema que o espectador identifique o que se passa e não perca o movimento (Segundo Comentário). Deleuze faz no total quatro comentários à filosofia de Bergson: o terceiro diferencia os tipos de reconhecimento da memória humana (servindo tanto para a Imagem-movimento quanto para a Imagem-tempo) e o quarto concerne à constituição da Imagem-tempo, pois se refere às teses bergsonianas sobre o tempo.

3.1 As ressonâncias com Henri Bergson, a racionalidade e a imagem indireta do tempo.

Em *Conversações*, Deleuze diz “uma imagem nunca está só. O que conta é a relação entre imagens”. Como esta idéia é apresentada nos livros *Cinema* ou, mais precisamente, como esta idéia contribui para a construção do conceito de Imagem-movimento?

Por um lado, nos livros *Cinema*, “a imagem nunca está só” significa considerar a existência de um sistema preliminar no qual as imagens agem e reagem entre si. Um sistema em que tudo é imagem e “as imagens agem e reagem umas em função das outras, sobre todas as suas faces e em todas as suas partes”³⁰. O conceito de Imagem-movimento tem sua gênese nesta idéia, com a qual Deleuze constata um sistema preliminar de variação contínua de imagens agindo e reagindo “umas em função das outras” – ou seja, nesse sentido, a imagem é igual ao movimento.

³⁰ IM, p. 84, [p. 92].

De outro lado, “as relações entre imagens” significam considerar a existência de um segundo sistema que se organiza a partir da variação universal e que organiza uma maneira de perceber e interagir com ela: subtrair da totalidade das imagens aquelas que interessam e reagir a elas. É interessante notar que, para Deleuze, há ressonâncias entre a dedução da percepção humana do movimento no primeiro capítulo de *Matéria e Memória* e a dedução do movimento cinematográfico da montagem na construção do conceito de Imagem-movimento. No regime da Imagem-movimento, as relações entre imagens seguem o modelo do esquema sensório-motor da percepção humana. Não que a montagem copie a percepção humana, pois a câmera executa movimentos “sobre-humanos”, mas no sentido de que há um esforço de prolongar as imagens segundo um sistema que pareça normal ao espectador. O esquema sensório-motor é um processo de normalização do prolongamento de imagens.

Em variados momentos da obra *Cinema*, a presença de Henri Bergson se faz notar e Deleuze credits ao primeiro capítulo de *Matéria e Memória* a gênese do conceito de Imagem-movimento. A exposição dos elementos do regime da Imagem-movimento inicia-se então pelo encontro com as teorias bergsonianas sobre o movimento. Em uma de suas aulas³¹, Deleuze explica como *Matéria e Memória* é um livro prodigioso na história da filosofia, pois não mais dividia movimento e imagens como a teoria psicológica tradicional: o movimento como aquilo que acontece aos corpos, e as imagens como fenômenos da consciência. Sob a influência das imagens cinematográficas, Bergson estabelece uma nova noção: a de que a imagem é movimento e o corpo é uma imagem entre outras.

Bergson, em *Matéria e Memória*, afirma:

“Eis-me na presença de imagens, imagens percebidas quando abro meus sentidos (...) Meu corpo é, portanto, no conjunto material, uma imagem atual como as outras imagens, recebendo e devolvendo movimento, com a única diferença, talvez, de que meu corpo parece escolher, em certa medida, a maneira de devolver o que recebe”³².

Para Bergson, o universo é constituído pelo conjunto ilimitado de imagens. A imagem é o que aparece e as imagens agem e reagem entre si. Desse modo, ele conclui que o que aparece está em movimento – o mundo, então, é um mundo onde “imagens=movimento”.

³¹ Aula em Vincennes-St. Denis, dia 05/01/1981.

³² BERGSON, H. *Matéria e Memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo, Ed. Martins Fontes, 1999, p. 11.

Há, portanto, um sistema preliminar de variação universal do estado de coisas agitado como matéria fluente, no qual tudo é imagem em movimento e de onde a percepção opera como um centro, ou ponto fixo, que é antagônica a tal profusão imagética preliminar. Deleuze ressalta que este sistema preliminar tem na luz a justificativa da constituição de sua independência em relação à percepção humana:

“O conjunto dos movimentos, das ações e reações, é luz que se difunde que se propaga, ‘sem resistência e sem perda’. A identidade da imagem e do movimento funda-se na identidade da matéria e da luz. A imagem é movimento assim como a matéria é luz”³³.

A variação universal funciona como *plano de imanência* das imagens-movimento e está fundada na quádrupla identidade: imagem=movimento=matéria=luz. Do sistema luminoso de toda a matéria, Bergson deduz a percepção consciente como uma imagem privilegiada estabelecendo-se enquanto intervalo, recebendo a ação de outras imagens e reagindo:

“Minha percepção, em estado puro e isolado de minha memória, não vai de meu corpo aos outros corpos: ela está no conjunto dos corpos em primeiro lugar, depois aos poucos se limita, e adota meu corpo como centro. E é levada a isso justamente pela experiência da dupla faculdade que esse corpo possui de efetuar ações, e experimentar afecções, em uma palavra, pela experiência da capacidade sensório-motora de uma certa imagem privilegiada entre as demais. De um lado, com efeito, essa imagem ocupa sempre o centro de representação, de maneira que as outras imagens se dispõem em torno dela na própria ordem em que poderiam sofrer sua ação; de outro lado, percebo o interior dessa imagem, o íntimo, através de sensações que chamamos afetivas, em vez de conhecer apenas, como nas outras imagens, sua película superficial. Há portanto, no conjunto das imagens, uma imagem favorecida, percebida em sua profundidade e não apenas em sua superfície, sede de afecção ao mesmo tempo que fonte de ação, é essa imagem particular que adoto por centro de meu universo e por base física de minha personalidade”³⁴.

As imagens-percepção estão constituídas de tal maneira que, entre as ações que sofrem e as reações que executam, há um lapso de tempo, um intervalo. Por isso, tornam-se imagens privilegiadas que subtraem das imagens ordinárias (aquelas que variam em todas as suas partes e sob todas as suas faces) aquilo que as interessam. O corpo do sujeito se estabelece como imagem privilegiada efetuando três atos³⁵: *subtrai* da imagem recebida o

³³ IM, p. 81, [p. 88].

³⁴ Bergson, *op .cit.*, p. 63.

³⁵ Aula 05/01/1981 de Vincennes-St. Denis.

que interessa; *divide* o movimento recebido em uma infinidade de reações nascentes; *elege* uma ação ao integrar as reações nascentes numa ação nova. O sujeito é um centro de indeterminação (pois executará uma ação nova ainda não determinada) definido temporalmente pelo desvio entre o movimento recebido e o movimento executado. Por isso, o sujeito é definido como uma “imagem vivente” e é no corpo que ocorre o intervalo entre o movimento recebido e o movimento executado.

Como Deleuze faz ver no primeiro capítulo de *Matéria e Memória*, a percepção consciente, ao estabelecer-se como centro, escolhe e limita a quantidade de imagens com as quais interage. O corpo, enquanto portador da percepção consciente, é uma das imagens do mundo material, recebendo e devolvendo movimentos com a diferença que pode escolher a maneira de devolver o que recebe. O corpo é um centro cuja função é exercer nas outras imagens sua influência, a partir do momento que as imagens que circundam o corpo indiquem a vantagem que delas se pode tirar. Deste modo, vai-se da totalidade das imagens até a percepção daquelas que interessam ao corpo.

A percepção é um hiato, um intervalo entre ação sofrida por uma imagem e a reação executada como resposta e é um sistema sensório-motor, pois sente e desencadeia ações. Além da percepção e da ação, Bergson descreve também a afecção que é intermediária entre elas, porque, no próprio intervalo, “é o que misturamos, do interior de nosso corpo, à imagem dos corpos exteriores”³⁶. Deleuze fez um zigue-zague³⁷ em Bergson e forjou este esquema sensório-motor como “lei” da montagem do regime da Imagem-movimento. O esquema sensório-motor, ao servir de “lei” à montagem, faz as imagens relacionarem-se enquanto signos (sinalizando ações, percepções e afecções) prolongando-as através de ligações localizáveis e automáticas. Na variação universal, as imagens ligavam-se por todos os lados e em todas as direções. Porém, quando se instaura o regime da imagem-percepção (como um intervalo de movimento), as imagens variarão para ela – e, dessa forma, farão a imagem-percepção, necessariamente, prolongar-se em outras imagens. O intervalo funciona como um centro para quem as imagens variam como ações sofridas e reações executadas:

³⁶ Bergson, *op. cit.*, p. 60.

³⁷ Zigue-zague, pois Bergson havia condenado o cinema por fazer uma ilusão de movimento ao reconstituí-lo através de instantes fixos, perdendo assim a duração. Mas Deleuze acredita que com a montagem (que Bergson não viu antes de condenar) o cinema alcança a duração e, ainda mais, no regime da Imagem-movimento o cinema faz um procedimento sensório-motor parecido com o sistema descrito por Bergson. Assim, Deleuze vai e vem em Bergson. Sobre o Zigue-Zague em Deleuze, ver a entrevista videográfica *Abecedário*.

as ações sofridas são captadas por partes da imagem privilegiada que adquiriu uma imobilidade relativa, e as reações são executadas por partes da imagem que adquiriram graus de liberdade e de potencial particulares. A imagem privilegiada é, então, uma imagem-percepção que, com a imobilização relativa das partes perceptivas, ganha tempo para organizar reações e executar uma ação nova, ou seja, executar uma imagem-ação³⁸.

Há, portanto, três processos imagéticos responsáveis pela formação das Imagens-movimento através do esquema sensório-motor da montagem: a especificação, a diferenciação e a integração. Na especificação, diante de uma situação real, procede-se um enquadramento que especifica o que a personagem vê (imagem-percepção), o que sente (imagem-afecção) ou o que faz (imagem-ação); na diferenciação, a decupagem escolhe e ordena os tipos de relações entre os objetos e ações; por fim, através da montagem, a integração dá um sentido que as relações entre os objetos e ações não têm por si só, constituindo o todo que muda.

A variação universal e o esquema sensório-motor da montagem, com seus três primeiros tipos de imagem, formam uma das regiões do conceito de Imagem-movimento. Pode-se passar agora a uma outra região formada pelo reconhecimento automático e a narração e descrição orgânica no desenvolvimento da aspiração ao verídico da montagem. A “vizinhança” entre os três tipos de imagem e a aspiração ao verídico é a relação automática no encadeamento de imagens: o encadeamento automático de uma imagem-percepção numa imagem-ação, no esquema sensório-motor da montagem, faz um “automovimento” das imagens.

O esquema sensório-motor da montagem diferencia tipos de imagens e as integra através de procedimentos que reforçam a “lógica” deste esquema. Deleuze, no terceiro comentário a Bergson, menciona o conceito de “reconhecimento automático” para salientar o automovimento no prolongamento de imagens. Este reconhecimento ocorre quando a percepção de algo se prolonga automaticamente em procedimentos motores que são respostas a estímulos perceptivos. O reconhecimento automático tem três características³⁹: opera por prolongamento (os movimentos prolongam a percepção para tirar dela efeitos úteis); em segundo lugar, é um reconhecimento sensório-motor – basta ver o objeto para

³⁸ Na aula de 02 de novembro de 1983, em Vincennes, Deleuze explica detalhadamente este processo.

³⁹ IT, p. 59, [p. 62].

entrarem em funcionamento mecanismos motores automáticos acumulados numa memória motor; e, em terceiro lugar, passa-se de um objeto a outro, conforme um movimento horizontal ou associações de imagens, permanecendo, porém, num único e mesmo sistema de referência.

Na perspectiva de Bergson, o reconhecimento automático é um dos tipos de memória do homem. Para o filósofo, há um tipo de “memória” que acumula mecanismos motores que, ao se constituírem, mostraram-se atividades úteis e, portanto, foram guardados. Sendo que os mecanismos acumulados são acionados pela percepção: o automatismo se estabelece na percepção que prolonga automaticamente mecanismos motores, mas também na sucessividade linear quando uma imagem vai dar na outra através de relações “localizáveis”. Isso, ressoando no cinema, constitui o que Deleuze chama de descrição orgânica: a câmera enquadra imagens-percepção, imagens-ação ou outros tipos, as prolonga por um fio sensório-motor que tem a função de “fazer como” a percepção humana para criar uma identificação e não confundir o espectador:

“Numa descrição orgânica, o real suposto é reconhecido por sua continuidade, mesmo interrompida, pelos cortes que a restabelecem, pelas leis que determinam as sucessões, as simultaneidades, as permanências: é um regime de relações localizáveis, de encadeamentos atuais, conexões legais, causais e lógicas”⁴⁰.

A descrição orgânica se refere ao tipo de descrição efetuada pelo plano e pelo enquadramento e os seus prolongamentos sucessivos através dos cortes da montagem. Deleuze distingue tipos de imagens que sinalizam atos das personagens e a montagem que é o prolongamento desses sinais nas imagens que se seguem. Deste modo, a descrição orgânica vai constituir a narração orgânica que está intimamente ligada ao efeito de verdade que a montagem do todo das imagens dá:

“A narração orgânica consiste no desenvolvimento dos esquemas sensório-motores segundo os quais as personagens reagem a situações, ou então agem de modo a desvendar a situação. É uma narração verídica, no sentido em que aspira ao verídico, até mesmo na ficção”⁴¹.

O “orgânico” se refere à percepção, ao reconhecimento automático e aos prolongamentos motores tipicamente humanos que são características do esquema sensório-

⁴⁰ IT, p. 156, [p. 166].

⁴¹ IT, p. 157, [p. 167].

motor que a Imagem-movimento tem como “lei” da montagem. Narração verídica significa que o encadeamento das imagens através do esquema sensório-motor configura relações localizáveis para o movimento entre os tipos de imagens, simulando um efeito de verdade. O todo cambiante do filme é aquele que muda ao fazer o automovimento das imagens e isso se dá sem confundir o espectador, sem fazer ele perder o movimento. Mais precisamente, o objetivo é fazer o espectador se identificar com o movimento expressado, pois ele é muito próximo de sua forma de perceber o mundo e, assim, mais “verdadeiro”. André Parente, em seu estudo sobre a narratividade cinematográfica, alerta que esta aspiração está ligada a uma das formas de conceber o tempo:

“A narrativa verídica, seja ela verdadeira ou fictícia, supõe sempre um acontecimento tomado no curso empírico do tempo. Todos os modelos verídicos da narrativa colocam o acontecimento como preexistente à narrativa. Por isso, fala-se de narrativa em termos de representação e não de presentificação. Aliás, a narrativa tira seu caráter de verossimilhança do fato de representar ‘o que foi’. A verossimilhança significa simplesmente que a imagem fascinante da experiência, seja ela real ou não, é colocada como se ela tivesse sido ou fosse ser, em certo momento, presente”⁴².

Verídico aqui não serve para designar se o filmado é verdadeiro ou ficcional. Deste modo, a aspiração ao verídico vem da naturalidade e da normalidade da narrativa que não confunde o espectador, porque toma o acontecimento como preexistindo a narração. A verossimilhança advém da narrativa que representa o que foi como acontecendo, ou tendo acontecido, no presente. A aspiração ao verídico vem do fato de que há a expectativa do encadeamento correto e certo com as outras imagens e que, as vezes, a própria personagem busca a verdade (é o caso dos justiceiros, ou dos advogados ou dos ciumentos).

Aqui, haverá uma zona de “vizinhança” entre o efeito de verdade e o racional, ocasionando a passagem de uma região para outra do conceito de Imagem-movimento. Por isso, então, Deleuze recorre a uma analogia matemática para compor o conceito de Imagem-movimento dizendo que os cortes serão “racionais”:

“O cinema dito clássico age antes de mais nada por encadeamento de imagens, e subordina os cortes a esse encadeamento. Segundo a analogia matemática, os cortes que repartem duas séries de imagens são racionais, no sentido de que constituem ora a última imagem da primeira série, ora a primeira imagem da segunda. (...)Em suma, os cortes racionais sempre determinam relações

⁴² Parente, A. *Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Campinas, SP : Papirus, 2000, p. 41.

comensuráveis entre séries de imagens, e constituem com isso toda a rítmica e a harmonia do cinema clássico, ao mesmo tempo que integram a imagens associadas numa totalidade sempre aberta. Logo, aqui o tempo é, essencialmente, objeto de uma representação indireta, conforme as relações comensuráveis e os cortes racionais que organizam a sequência ou o encadeamento das imagens-movimento”⁴³.

Cortes racionais relacionam e determinam relações comensuráveis entre planos: é o prolongamento racional e automático das imagens para a criação de um todo passível de ser racionalizado. André Bazin chegou a considerar uma “montagem invisível” para expressar um certo tipo de corte: os cortes descrevem o movimento tão natural e racionalmente que parece que desejam suprimir a montagem, fazê-la deixar de ser perceptível⁴⁴. Nesta mesma linha, montagem “imperceptível” é o termo utilizado por Noel Burch para criar seu conceito de “grau zero do estilo cinematográfico” referindo-se ao esforço em consolidar as técnicas de decupagem tornando imperceptíveis às mudanças de planos⁴⁵. Neste momento, é possível aproximar as noções de “invisível” em Bazin, de “imperceptível” em Burch e de “automovimento” em Deleuze, se a aproximação for feita a partir da tentativa de consolidação de uma montagem em que a passagem entre planos se dá sem confundir o espectador (há casos em que há uma confusão aparente, enquanto motor da narrativa, porque será resolvida na continuidade do filme).

Deleuze chega a dizer que os cortes racionais constituem os *noosignos* (os signos de pensamento) expressos pela Imagem-movimento: os *noosignos* da Imagem-movimento são o duplo aspecto deste sistema geral de comensurabilidade, quando os cortes racionais tomam o prolongamento do fim de uma imagem com começo da outra e a integração delas num todo coeso:

“A imagem dita clássica devia ser considerada segundo dois eixos. Tais eixos eram as coordenadas do cérebro: por um lado as imagens se encadeavam ou prolongavam, segundo leis de associação, contigüidade, semelhança, contraste ou oposição; por outro, as imagens associadas interiorizavam-se num todo como conceito (integração), que, por sua vez, não parava de se exteriorizar em imagens associáveis ou prolongáveis (diferenciação)”⁴⁶.

Os dois *noosignos* das Imagens-movimento eram, portanto: os cortes racionais que formavam um mundo prolongável, sendo o intervalo entre imagens entendido como o fim

⁴³ IT, p. 255, [pp. 277-8].

⁴⁴ Bazin. *op. cit.*, p. 67.

⁴⁵ Noel Burch. *Práxis do cinema*. Editora perspectiva. SP, 1992, p. 31 e p. 136.

⁴⁶ IT, p. 328, [p. 361].

de uma imagem ou o início da outra. O outro noosigno “marcava a integração das seqüências de imagens num todo (consciência de si como representação interior), mas também a diferenciação do todo nas seqüências prolongadas (crença no mundo exterior)”⁴⁷.

Sobrava ainda a questão do tempo na construção do conceito. “Relações cronológicas no tempo”, “curso empírico do tempo”, “representação indireta do tempo”, mas o que vêm a ser essas características? Será a constituição da cronologia deste regime, será a “imagem do tempo” que a Imagem-movimento expressa. O regime da Imagem-movimento concebe o tempo como a sucessão de presentes na linearidade passado-presente-futuro, onde o passado é um antigo presente e o futuro um presente por vir – mesmo quando são apresentados lembranças (*mnemosignos*) ou sonhos (*onirosignos*), volta-se ao presente e explica-se onde se estava provisoriamente.

É uma sucessão linear porque são “relações localizáveis”, “encadeamentos atuais”, “conexões legais, causais e lógicas”, assim:

“A imagem-movimento constitui o tempo sob sua forma empírica, o curso do tempo: um presente sucessivo conforme uma relação extrínseca do antes e do depois, tal que o passado é um antigo presente, e o futuro, um presente por vir”⁴⁸.

O tempo é suposto pelo movimento de encadeamento dos conjuntos racionalmente separados e é indireto na medida em que “resulta da ação, depende do movimento, é concluído no espaço”⁴⁹. No regime da Imagem-movimento, o automovimento entre os planos é o mais importante, atingindo o tempo indiretamente. Indireto, pois é externo, sendo atingido através dos movimentos relacionais estabelecidos pelo corte racional, fazendo um movimento “normal” através da montagem, onde a câmera age como um centro perceptivo “para um espectador capaz de conhecer ou perceber o móvel, e de determinar o movimento”⁵⁰.

O tempo depende do movimento e tem dois aspectos: o mínimo de tempo enquanto intervalo entre planos e a totalidade aberta (aberta, porque é a relação cambiante dos planos que passam). Foi dito que é uma concepção linear do tempo, não para marcar a ilusão de

⁴⁷ “Tal modelo inspirava os noosignos da imagem clássica, e havia necessariamente dois tipos de noosignos”; IT, p. 328, [p. 362].

⁴⁸ IT, p. 322, [pp. 354-5].

⁴⁹ IT, p. 157, [p. 167].

⁵⁰ IT, p. 50, [p. 53].

estar sempre no presente⁵¹, mas para dizer que, a partir do presente, o passado é encarado como sucessão dos instantes contraídos e o futuro como a continuidade dos instantes esperados – o presente, desse modo, engloba o passado e o futuro, através de dois aspectos: “a unidade mínima de tempo como intervalo de movimento, ou a totalidade do tempo como máximo de movimento no universo”⁵².

Serão, portanto, narrativas lineares, em que cada plano se justificava por elos de uma causalidade estrita, nas quais os próprios *flashbacks* não são mais do que elementos complementares de uma cronologia impecável e as contradições provisórias simples ligações de um intriga bem tecida. Longas cenas explicativas, diálogos que fazem progredir a ficção, a sucessão demasiado calculada dos planos logicamente encadeados produzem um cinema na qual se é guiado pela reconstrução da realidade a partir de cortes calculados e da temporalidade linear. Encontra-se em André Parente um interessante enlaço da cronologia (um após outro) com o racional (um por causa do outro) das Imagens-movimento:

“As duas dimensões da narrativa estão condicionadas pelas duas articulações que o ato narrativo reúne: a dimensão episódica resulta de um ato de diferenciação e de ordenação dos objetos e ações em um antes e um depois; a dimensão configuracional, de um ato de configuração e síntese que os integra em um todo ou totalidade temporal. O ato configurante transforma a dimensão episódica (‘um após o outro’) em uma dimensão configuracional e explicativa (‘um por causa do outro’)”⁵³.

Deleuze dizia que o esplendor da Imagem-movimento residia neste duplo movimento operado pela racionalidade e a imagem indireta do tempo: por um lado, o intervalo entre imagens marcando tanto a unidade mínima de tempo quanto o limite entre o fim de uma imagem e o começo da outra; e, por outro lado, a totalidade aberta saída da integração sucessiva dos planos que passam.

O conceito de Imagem-movimento não tem uma definição simples, mas é formado pelas relações entre seus elementos. Deleuze começou por delimitar esses elementos através da agitação da variação universal e a configuração dos três primeiros tipos de imagens como decorrentes da suposição de um intervalo de movimento nesta variação. Deleuze ainda

⁵¹ IT, p. 322, [p. 355]. “Uma reflexão insuficiente concluirá disso que a imagem cinematográfica está, necessariamente, no presente”. A obra *Lógica del cine*, de Albert Laffay é marcada por essa “reflexão insuficiente”, p. 24.

⁵² IT, p. 322, [p. 355].

⁵³ Parente. *op. cit.*, p. 44.

recorreu a relação entre o prolongamento automático e a descrição e narração orgânica no que tange à montagem verídica das imagens. E descreveu a racionalidade dos *raccords* para compor o tipo de relação que o conceito travava com o pensamento. Tudo isso para dizer como a Imagem-movimento solucionava o problema de fazer uma imagem indireta do tempo. Esses elementos são relacionados de diferentes maneiras pelos cineastas.

Na tentativa de relacionar estes elementos para definir o conceito, pode-se dizer que: no regime da Imagem-movimento, através da racionalidade dos cortes e do esquema sensório-motor da montagem, constitui-se uma psicomecânica. A psicomecânica é o automovimento das imagens (sinalizando percepções, afecções e ações) prolongáveis entre si dentro de um sistema geral de comensurabilidade. O sistema de cortes racionais liga o fim de uma imagem ao começo da próxima (o tempo como intervalo mínimo entre planos) e a integração da sequência num todo – o todo será a totalidade aberta do devir dos planos.

Uma vez descrito o problema do conceito de Imagem-movimento e também os seus elementos em relação, completa-se a exposição do conceito com os casos de solução engendrados pelos diferentes autores. Com o procedimento analítico citado no capítulo sobre a montagem, Deleuze analisa os estilos dos autores. Todos os capítulos da obra *Cinema* apresentam monografias concernentes a esses estilos, configurando, assim, uma das leituras possíveis desta obra: os estudos de mais de 150 estilos de cineastas. A “taxionomia” das imagens anunciada no prólogo da obra é a “história natural” da variedade de tipos de imagens e signos que foram extraídos dos estudos dos estilos dos cineastas. Desse modo, a série dos tipos de imagens e dos signos expressos também são elementos do conceito de Imagem-movimento, porque são os casos de solução engendrados pelos autores.

3.2 Os tipos de imagens e os signos expressos

Na seção anterior, já se apresentaram alguns tipos de imagens (imagem-percepção, imagem-ação e imagem-afecção) e um signo geral (o noosigno) das relações entre as imagens. Com Bergson, Deleuze inspirou-se para formular esses três primeiros tipos de imagem, mas com a análise dos estilos dos cineastas foi além e criou também outros tipos (a imagem-reflexão, a imagem-pulsão e a imagem-relação). Porém, para criar a sua

classificação dos signos cinematográficos, Deleuze estabelece uma nova relação entre a semiótica e a Imagem-movimento (que o faz alterar os termos que recolhe do semiólogo Charles Sanders Peirce):

“A imagem-movimento é a própria matéria, como mostrou Bergson. É uma matéria não lingüisticamente formada, embora o seja semioticamente e constitua a primeira dimensão da semiótica. Com efeito, as diferentes espécies de imagens necessariamente se deduzem da imagem-movimento, as seis espécies, são os elementos que fazem dessa matéria uma matéria sinalética. E os próprios signos são os traços de expressão que compõem essas imagens, as combinam e não param de recriá-las, levadas ou carregadas pela matéria em movimento”⁵⁴.

Foi citado o *noosigno* da Imagem-movimento e ele é geral, pois é a expressão da racionalidade dos cortes, perfazendo toda esta concepção de cinema. Já foram citados os *mnemosignos*, signos de memória, e *onirosignos*, signos de sonhos, quando estes signos são utilizados ainda presos a linearidade, ou seja, quando o cineasta vai ao sonho, ou a memória, de uma personagem, mas volta ao presente e explica onde se estava provisoriamente.

Noosigno, *mnemosigno* e *onirosigno* são signos das imagens que Deleuze criou e que não estavam nos estudos de Peirce. É interessante notar como Deleuze se inspira nos estudos semióticos de Peirce, modificando seus termos e criando outros. O que marca esta adesão à semiótica de Peirce é o fato de que, para Deleuze, esta semiótica não era baseada na lingüística, ou em regimes de signos significantes, pois definia o signo a partir de três “imagens” – a primeiridade, a secundidade e a terceiridade, assim:

“O signo é uma imagem que vale por outra imagem (seu objeto), sob a relação de uma terceira imagem que constitui seu interpretante, sendo este, por sua vez, um signo, ao infinito”⁵⁵.

Partindo desta noção básica, Deleuze alterará o sentido⁵⁶ de alguns signos de Peirce e criará outros⁵⁷. Hélio Rebello mostra como este procedimento é uma das “linhas de força”

⁵⁴ IT, p. 47, [p. 49].

⁵⁵ IT, p. 44, [p. 46].

⁵⁶ Por duas vezes Deleuze descreve deste modo sua relação com as teorias de Peirce: IT, p. 46, [p. 48] e IM, p. 93, [p. 102].

⁵⁷ Para citar alguns casos: optsigno, sonsignos, tactsignos, mnemosignos, onirosignos, hialosignos, cronosignos, lektosignos e noosignos.

do encontro de Deleuze e Peirce⁵⁸. Hélio define quatro linhas de força saídas deste encontro, pois também analisa os encontros de Deleuze com o empirismo de Hume, com os problemas da expressão em Spinoza e com a teoria dos signos em Proust. Desse modo, conclui que o interesse deleuzeano pela semiótica “não-lingüisticamente” formada de Peirce é preparado por estes outros encontros: por exemplo, o fato de que para Hume as relações são exteriores aos termos relacionados, ou ainda, em *Proust e os signos*, quando o signo é definido como o que força a pensar:

“O que nos força a pensar é o signo. O signo é objeto de um encontro; mas é precisamente a contingência do encontro que garante a necessidade daquilo que ele faz pensar. O ato de pensar não decorre de uma simples possibilidade natural; ele é, ao contrário, a única criação verdadeira. A criação é a gênese do ato de pensar no próprio pensamento”⁵⁹.

No caso da obra *Cinema*, Deleuze está interessado em classificar os tipos de signos expressos pelas imagens e como eles tornam eficientes as relações entre as imagens. Os signos têm a função de forçar o pensamento a pensar as conexões que eles travam entre si no prolongamento das imagens, como diz Deleuze:

“Entendemos, pois, o termo signo num sentido bem diferente de Peirce: é uma imagem que remete a um tipo de imagem, seja do ponto de vista de sua composição biplarar, seja do ponto de vista de sua gênese”⁶⁰.

São signos, portanto, o que cada imagem expressa em relação às outras imagens e em relação ao todo do filme. Para Deleuze, existem dois tipos de signos: signos de formação, ou gênese, e signos de composição. Os primeiros se referem a um tipo de signo que gera elementos prolongáveis nas imagens seguintes; enquanto os signos de composição compõem situações entre imagens.

Esta pesquisa, ao invés de reconstituir as análises dos diferentes autores, optou por apresentar os tipos de imagens com seus signos correspondentes de maneira sintética e esquemática. Abaixo, construímos o que poderia ser um quadro da taxionomia descrita por Deleuze:

⁵⁸ Hélio Rebello Cardoso Jr. *Deleuze, Empirismo e Pragmatismo - Linhas de Força do Encontro com a Teoria Peirceana dos Signos*. Revista Síntese, Belo Horizonte. No prelo.

⁵⁹ Deleuze, G. *Proust e os signos*. 8. ed. atualizada. Rio de Janeiro: Forense, 1987, p. 96.

⁶⁰ IT, p. 46, [p. 48].

Tipos de imagens

Signos

Imagem-percepção

Percepção objetiva: descrição de percepção das coisas (cenários, personagens e objetos);

Percepção subjetiva: percepção de objetos, cenários e personagens a partir do olhar de uma personagem

Imagem-afecção

“A imagem-afecção é o primeiro plano e o primeiro plano é o rosto” (IM, p. 124); O rosto pode ser intensivo: quando exprime mudança de qualidade – o rosto exprime a potência do que faz mudar; ou reflexivo, quando o rosto mostra a reflexão de um pensamento sobre uma qualidade.

Imagem-pulsão

“Representam paixões, sentimentos e emoções que as personagens experimentam ou arrancam de objetos” (IM, p. 159).

Dicissigno – (composição) “subjetiva indireta livre” - quando a câmera vê um personagem que vê – a câmera pensa e transforma o ponto de vista da personagem;

Reuma – (composição) percepção daquilo que atravessa o quadro e flui;

Engrama – (gênese) tentativa de dar uma imagem da variação universal, geralmente subdividindo o quadro em vários quadros, como em *O homem da Câmera* de Dziga Vertov ou *Napoleon* de Abel Gance; ou ainda a imagem-piscante (repetição de fotogramas), a montagem hiperápida e a refilmagem

Ícone – (composição) potência e qualidade consideradas em si mesmas enquanto expressadas pelo rosto – *Joana D’Arc*, de C. T. Dreyer;

Qualisigno – (gênese) apresentação de uma qualidade-potência num espaço qualquer – como em *A Falecida* de Leon Hirszman, quando a mulher perturbada toma chuva. A imagem descreve qualquer chuva, pois quer expressar a intensidade do “tomar banho de chuva”.

Dividual – (composição) parece designar um tipo de signo que começou com Eisenstein e designava o momento em que o rosto expressa uma potência como quando o indivíduo ultrapassa o coletivo e o individual, nos rostos de *Encouraçado Potenkin* ou o pavor da mãe nas escadarias de Odessa.

Sintoma – (gênese) presença de pulsões no mundo derivado – como em *El (O Alucinado)* de Luis Buñuel, quando o ciumento vê risos nos rostos das pessoas na igreja.

Fetiche – (composição) representação de objetos que são objetos de desejo – como a carne que é o fetiche do garoto faminto de *Los Olvidados* de L. Buñuel

Imagem-ação

Personagem numa situação e agindo. As qualidades e potências estão atualizadas em espaços determinados (geográficos, históricos e sociais); os afetos e pulsões estão encarnados em comportamentos das personagens.

É o realismo em dois movimentos principais:

* situação – ação – situação transformada

* ação – situação – ação transformada.

Imagem-reflexão

Um tipo de imagem intermediária entre a situação e a ação e que transforma as imagens refletindo sobre si mesma.

Imagem-relação

São imagens que traçam relações mentais entre objetos, cenários e personagens. Para Deleuze, estas imagens representam ao mesmo tempo o ápice do regime da Imagem-movimento como em Hitchcock e também o começo da Imagem-tempo, com os optsignos e sonsignos do neo-realismo italiano.

Synsigno – (composição) qualidade (englobante, a personagem é parte de um conjunto) e potência (binômio, duelo com o oposto, agir pensando no que o outro faz) atualizadas num meio, num estado de coisas ou espaço-tempo determinado.

Vestígio – (gênese) personagem no manejo emocional de um objeto

Índice – (composição) de falta – raciocínio perante uma imagem que traz uma falta ou buraco – ver um amigo saindo de manhã da casa de sua namorada com roupa de noite: raciocínio, ele dormiu lá;

- de equivocidade – suposição a partir de uma ação ambígua - homem perto de um cadáver com uma faca: é o assassino ou um observador?

Vetor – (composição) tem a função de um englobante só que ao invés de ser vertical (do coletivo ao individual) vai na horizontal (a mesma situação em locais diferentes).

Figura – (composição) signo que em vez de remeter a seu objeto reflete um outro – uma imagem plástica ou cenográfica, como em *A greve* de S.M. Eisenstein quando no fuzilamento tem-se imagens de morte de um boi no matadouro. Ou um signo que reflete seu próprio objeto, mas invertendo-o com uma imagem invertida. Ou ainda um signo que reflete diretamente seu objeto numa imagem discursiva.

Marca e Desmarca – (composição) relações naturais – “Um termo remete a outro numa série costumeira tal que cada termo pode ser interpretado pelo outro” (IM, p. 250) – como em *Janela Indiscreta* de A. Hitchcock quando a câmera passeia pelas fotografias de corrida, a câmera estilizada e a perna quebrada da personagem. Na desmarca um termo salta da série contrariando-a.

Símbolo – (gênese) Um objeto concreto portador de diversas relações, ou variações da mesma relação, de um personagem com outro ou consigo mesmo. Como a relação misteriosa estabelecida com a caixa do japonês em *A Bela da Tarde* de L. Buñuel,

Mnemosignos e onirosignos – respectivamente imagem que apresentam lembranças e imagens que apresentam sonhos, com a condição de que se re-insiram no encadeamento linear, explicando sua condição provisória.

Optsigno e somsigno – imagens que por serem terríveis, belas, assustadoras demais rompem com os prolongamentos sensorio-motores instaurando relações mentais no seu lugar. Como em *Paisá*, de R. Rossellini quando o soldado que teve suas botas roubadas pelo garoto chega e vê como ele e outras famílias moram.

3.3 As quatro tendências do Cinema Clássico

Para o regime da Imagem-movimento, Deleuze estudou os tipos de imagens, os signos expressos e as relações entre imagens através da análise da estilística dos autores, mas ainda dividiu os autores em quatro tendências de conceber o cinema. As grandes tendências de conceber o cinema, em sua era “clássica”, são: a tendência orgânica da escola americana, a tendência dialética da escola soviética, a tendência quantitativa da escola francesa pré-guerra e a tendência intensiva da escola expressionista alemã. Deleuze descreverá estas tendências marcando as suas diferenças ao descrever os autores variados que as compõem. Esta série de tendências forma mais uma região que compõe o conceito de Imagem-movimento, como modulações do conceito de montagem e como grandes casos de solução do problema da “imagem indireta do tempo”.

Como visto, para o autor, a montagem da Imagem-movimento tem duas faces: o intervalo entre planos e a relação entre planos criando o todo. Nas quatro tendências, há diferentes maneiras de relacionar as duas faces: intervalo e todo orgânico na escola americana; o salto qualitativo e a totalização dialética, nos soviéticos; a unidade numérica e a totalidade desmedida do sublime matemático, na escola francesa; o grau intensivo e a totalidade intensiva do sublime mecânico, na escola alemã.

A escola americana tem em David Wark Griffith o seu inventor. Griffith concebeu um organismo para compor as imagens-movimento. Este organismo é a unidade do diverso sob a forma de dualismos: pobre-rico, homem-mulher, norte-sul... Daí que a *montagem paralela* estabelece, através de relações binárias entre estes pares, um ritmo que faz a imagem de uma parte suceder a imagem de outra parte. A *montagem concorrente, ou convergente*, alterna as ações das partes que concorrem para um duelo. Desse modo, a montagem à americana compõe a descrição de conjuntos e a confrontação dos conjuntos – assim, sempre é necessário alternar a descrição do conjunto e partes do conjunto (primeiro plano de um combatente e plano geral da batalha campal) e também descrever o conjunto como em estado de ameaça. Como descreve Deleuze:

“O cinema americano vai tirar dela [representação orgânica] a sua forma mais sólida: da situação de conjunto a situação restabelecida ou transformada, por intermédio de um duelo, de uma convergência de ações”⁶¹.

Serguei Milakosevich Eisenstein é o artífice da escola soviética que tem na *montagem dialética* sua especificidade. Eisenstein concebe a unidade dialética para a montagem, no qual um se desdobra e volta a ser uno na síntese. Mas aqui se tem uma *montagem de oposição* que pode ser qualitativa (as águas-a terra), quantitativa (um-vários), intensiva (a luz-as trevas) e dinâmica (descida-subida). A *montagem por saltos qualitativos* faz a passagem de uma para a outra ser qualitativa quando há o surgimento súbito de uma nova qualidade. A *montagem de atrações* ajuda neste efeito através do patético, entendido como *pathos*, a paixão, o sentimento de dar-se conta da nova qualidade.

Para a escola francesa, Deleuze escolhe Abel Gance como um dos expoentes. Esta escola fez da quantidade de movimentos e das relações métricas a sua especificidade. A escola francesa está marcada por um certo cartesianismo na composição mecânica das imagens. Máquinas de relojoaria ou a vapor dão uma unidade cinética da quantidade de movimento em uma máquina e a direção do movimento numa alma perturbando e estimulando o pensamento:

“...o intervalo tornou-se unidade numérica variável e sucessiva que entra em relações métricas com os outros fatores, definindo em cada caso a maior quantidade relativa de movimento na matéria e para a imaginação; o todo tornou-se o simultâneo, o desmesurado, o imenso, que reduz a imaginação a impotência e a confronto com o seu próprio limite, fazendo nascer no espírito o puro pensamento de uma quantidade de movimento absoluto que exprime toda a sua história ou sua mudança, seu universo”⁶².

Para terminar esta redução sumária das diferenciações deleuzeanas, a especificidade da escola expressionista alemã está na luz e nos movimentos intensivos da luz e das trevas. A luz supõe as brumas e as sombras que escondem a vida não-orgânica das coisas e o espírito inconsciente perdido nas trevas. A alternância das sombras e da luz é o movimento deste cinema que expressa um sublime dinâmico definido como:

“....a intensidade que se eleva a tal potência, que ofusca ou aniquila nosso ser orgânico, enche-o de terror, mas suscita uma faculdade pensante através da qual sentimo-nos superiores ao que nos aniquila, para descobrirmos em nós um

⁶¹ IM, pp. 46-47, [p. 49].

⁶² IM, p. 67, [p.72].

espírito supra-orgânico que domina toda a vida orgânica das coisas: então não temos mais medo, sabendo que nossa destinação espiritual é propriamente invencível”⁶³.

Dessa forma, no expressionismo alemão é notável a tipologia de seres de luz e sombras (como *Fausto* ou *Nosferatu*) ou dos autômatos (como o sonâmbulo de *Caligari* ou o robô de *Metropolis*).

⁶³ IM, p.73, [pp. 79-80].

4. Regime da imagem-tempo

Em 1967 chegava aos cinemas brasileiros o filme *Terra em Transe* do cineasta baiano Glauber Rocha. O Brasil, naquele momento, passava por uma crise institucional instaurada pela ditadura militar em 1964 e o filme foi considerado polêmico: não foi aceito pela esquerda que o considerava alienado (quando não o julgava conservador), mas a ditadura também não gostou do filme e o censurou, só liberando-o integralmente quando o filme ganhou prestígio e foi convidado a participar de festivais europeus. O filme foi polêmico também para a crítica cinematográfica da época que o considerou “irracional, confuso, gramaticalmente errado, plasticamente pobre, ritmicamente desinfluxo e esteticamente opaco”⁶⁴. Para Glauber, entretanto, o filme estava alinhado a duas perspectivas que tinha desenvolvido: era um filme sobre o transe dos intelectuais no terceiro mundo e, enquanto cineasta brasileiro, ele não podia mais uma vez copiar as fórmulas dadas. Então, se *Terra em Transe* é um filme “antidramático”, que “se destrói em uma montagem de repetições”⁶⁵, era-o por dois motivos. Primeiro, nas palavras de Glauber:

“Se fizesse um filme sobre o transe na América Latina e lhe desse forma acabada, estaria atuando contra a própria práxis do filme. Um filme de ruptura, de crise, tem de estar tão pobre quanto seu próprio tema, todo integrado. Isto é, sem fazer diferenças de forma e conteúdo (é essa uma discussão velha e acadêmica): o filme é uma expressão totalizante, neurótica, política, social, pessoal, sexual de tudo o quê, como latino-americano de 31 anos, posso expressar vivendo nessa realidade e numa atividade radial em relação a ela, em relação a minha maneira de expressá-la”⁶⁶.

O segundo motivo vinha da postura do cineasta do terceiro mundo que não deve se sentir coagido a copiar padrões (sejam eles hollywoodianos, sejam europeus):

“Muito mais próximo econômico e culturalmente dos Estados Unidos do que da Europa, os nossos espectadores têm uma imagem da vida através do cinema americano. Quando um cidadão brasileiro pensa em fazer seu filme, ele pensa em fazer um filme ‘à americana’. (...) o espectador condicionado impõe uma ditadura artística *a priori* ao filme nacional: não aceita a imagem do Brasil vista

⁶⁴ Rocha, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Cosacnaif, São Paulo, 2005, p. 91.

⁶⁵ Glauber. *op. cit.*, p. 118

⁶⁶ Glauber. *op. cit.*, p. 172.

por cineastas brasileiros porque ela não corresponde a um mundo tecnicamente desenvolvido e moralmente ideal como se vê nos filmes de Hollywood”⁶⁷.

Glauber, como seus filmes, é polêmico. Sua polêmica exigia que os intelectuais brasileiros tomassem uma postura perante o subdesenvolvimento econômico, mas também tentassem se livrar de uma “colonização cultural”. Deste modo, *Terra em Transe* parecia confuso àqueles que apreciavam o discurso coeso e racional do filme clássico “a americana”. Glauber mesmo reconhece que poderia ter “atuado contra” o conteúdo de seu filme se a forma fosse “clara”. Mas, preferiu pôr seu personagem principal, o poeta-jornalista Paulo Martins, em uma série de transe com as forças que existiam no Brasil:

“Terra em transe, o Brasil é um país indianista/ufanista, romântico/abolicionista, simbolista/naturalista, realista/parnasiano, republicano/positivista, anarco/antropofágico, nacional/popular/ reformista, concretista/subdesenvolvido, revolucionário/conformista, tropical/ estruturalista, etc, etc...”⁶⁸.

Paulo Martins, no filme, “transa” com algumas dessas esferas de atuação possíveis e o filme “se destrói em repetições”, pois Glauber não opta por mostrar a “evolução” do intelectual através dessas opções, mas sim, em tomá-lo sempre no estado de transe na adesão a cada uma delas. Glauber construiu seu filme na base de repetições, onde vemos o intelectual repetir os transe da metamorfose em diferentes opções políticas: o vinho e a jovem mulher comunista com o presidente centro-esquerda demagogo; a música clássica, a madame e o champanhe com o conservador Porfírio Diaz; o jazz e as mulheres da transnacional Sprint... Considerar o filme confuso por isso é demonstrar que se deu uma olhadela rápida na obra ou que tomou como parâmetro a Imagem-movimento “à americana”: para Imagem-movimento, este filme é confuso, pois não é racionalmente dividido e não é linearmente evolutivo. É por isso então que, para Deleuze, o cineasta Glauber Rocha faz um cinema da Imagem-tempo. Para Deleuze, o cinema de Glauber faz tudo “entrar em transe” porque faz o privado entrar no político (em *Terra em Transe*) e também porque tomava os mitos do povo (o profetismo e o bandidismo) como o “avesso arcaico da violência capitalista”⁶⁹, como se o povo voltasse contra si a violência que sofre de fora (*Deus e o Diabo na Terra do Sol*).

⁶⁷ Glauber, *op. cit.*, p. 128.

⁶⁸ Glauber, *op. cit.*, p. 131.

⁶⁹ IT, p. 261, [p. 285].

Outro filme da Imagem-tempo é *Cidadão Kane* (Citizen Kane, 1941) de Orson Welles. Para Deleuze, trata-se de uma apresentação direta do tempo, porque é um filme em que o tempo não decorre do movimento, mas é apresentado diretamente através das visitas ao passado de Kane. No filme, a partir da morte e do mistério em torno da palavra *Rosebud*, trafega-se em diferentes facetas do passado de Kane, contadas por pessoas que participaram dele e que, talvez, possam revelar o mistério envolvido nesta palavra. O cineasta japonês Yasujiro Ozu, o cineasta francês Jean Renoir e os autores do neo-realismo italiano (Roberto Rossellini, os primeiros de Federico Fellini, Vittorio de Sica) são autores que, em diferentes períodos históricos, também fizeram um cinema da Imagem-tempo. Por isso, para descrever este conceito, o fator histórico é geralmente entendido como fator externo à tipologia dos estilos dos autores.

Se Glauber Rocha, Welles, Ozu e Renoir atingiram a Imagem-tempo independentemente e por força de suas singularidades, no neo-realismo italiano Deleuze sente mais um comportamento de “tendência”, pois tem como principal característica o aparecimento de situações ópticas e sonoras puras como situações intensivas demais e que rompem com o prolongamento sensório-motor. Este cinema tem como base a Imagem-movimento, mas a ação depara-se com situações que não mais provocarão reações automáticas. Como em *Paisà* de Roberto Rossellini: quando, em um dos episódios, um soldado americano encontra um garoto nas ruas da cidade que se oferece para engraxar suas botas. O garoto, ao receber as botas, foge. O soldado persegue o garoto e o encontra em seu lar, um cortiço onde várias famílias sofrem o pós-guerra nos escombros da cidade. O soldado não reage: não toma as botas de volta, nem vira um herói dando alimentos aos esfomeados, mas foge sem saber o que fazer, pois a situação é horrível demais. Isto configura uma ruptura com o esquema sensório-motor através da apresentação de uma situação óptica pura. A situação é pura, pois, livre da expectativa do prolongamento sensório-motor, é intensa.

Deleuze mostra que a quebra, ou afrouxamento, dos vínculos sensório-motores dá lugar a situações ópticas e sonoras puras, formando assim os primeiros signos (*optsignos* e *somsignos*) de diferenciação de um regime do outro – as situações ópticas e sonoras puras substituem as imagens-ação, imagens-percepção e imagens-afecção. Quando as situações

ópticas e sonoras puras aparecem, as personagens não estão mais percebendo-sentindo-agindo, agora:

“Por mais que se mexa, corra, agite, a situação em que está extravasa, de todos os lados, suas capacidades motoras, e lhe faz ver e ouvir o que não é mais passível, em princípio, de uma resposta ou ação. Ele registra mais que reage, está entregue a uma visão, perseguido por ela ou perseguindo-a, mais que engajada numa ação”⁷⁰.

Os optsignos e os somsignos são o primeiro aspecto da Imagem-tempo ao questionar a ação, ao fazer nascer a necessidade de ouvir e ver e ainda por proliferar espaços vazios ou desconectados. Os novos signos rompem com o esquema sensório-motor da montagem clássica e exigem o esforço criativo dos autores na construção de novos estilos – se o prolongamento motor já não interessa a esses autores é preciso dar vazão a novos tipos de prolongamentos.

Isso muda radicalmente a postura da “consciência-câmera” e a forma de relacionar o todo e os planos na montagem: os planos não mais se sucedem pelos vínculos racionais do esquema sensório-motor, mas através de outros tipos de relações mentais entre imagens. E o todo não é mais totalidade aberta, mas agora o todo é o fora, como memória-mundo ou impensado do pensamento. Por fim, a consciência-câmera não mais se define pelos movimentos que é capaz de seguir ou realizar, mas pelas relações mentais que é capaz de entrar.

Para o regime da Imagem-tempo, Deleuze lançará outra série de elementos que compõem o conceito organizando outros casos de solução que agora fazem uma “imagem direta do tempo”. Os dois regimes não se opõem como diametralmente opostos, mas diferenciam-se através das diferentes relações entre os seus diferentes elementos organizando diferentes soluções para os seus diferentes problemas. Os conceitos entram assim numa relação de diferenciação dinâmica.

Desse modo, um dos aspectos desta diferenciação já está na diferenciação dos tipos de reconhecimento que Deleuze retirou de Bergson, no terceiro comentário à sua filosofia. O reconhecimento atento serve agora para descrever o vínculo mental das imagens. Diferentemente do reconhecimento automático, o reconhecimento atento não se prolonga, mas retorna: os movimentos retornam ao objeto para enfatizar certos contornos seus e

⁷⁰ IT, p. 11, [p. 9].

extrair alguns traços característicos; e a descrição sempre recomeça, a fim de destacar outros traços e contornos. Deste modo, agora o objeto permanece o mesmo, mas passa por diferentes planos.

Em *Matéria e Memória*, Bergson situa os dois tipos de reconhecimento como se fossem duas memórias onde o passado sobrevive de duas formas distintas: uma, enquanto mecanismos motores de experiências vividas que se mostraram úteis, e por isso, conservaram seu “automovimento eficiente”. E outra, enquanto reservatório de lembranças independentes coexistindo. São distinguidas, assim: a memória de mecanismos motores que se conservam no passado orientando nossa inteligência e corpo a agir utilmente face à natureza; e a memória, como lembrança pura, conservando no passado todos os acontecimentos com suas cores e lugares no tempo. Desse modo, o reconhecimento automático ativa, a partir da percepção atual, um mecanismo automático guardado na memória, pois se mostrou eficiente. Mas o reconhecimento atento, a partir da percepção, sempre volta ao objeto para conseguir atingir camadas mais profundas dele ao tentar buscar lembranças correspondentes⁷¹. É como se fosse uma diferenciação entre a ação reflexa do nervo cervical e a ação retardada do córtex cerebral⁷².

O reconhecimento motor está do lado da Imagem-movimento, participa da composição de seu regime, prolongando as percepções, afecções e ações fazendo um automovimento das imagens num todo coeso. O reconhecimento atento participa do regime da Imagem-tempo, retomando, repetindo, bifurcando descrições. Os prolongamentos do reconhecimento atento têm ressonâncias com o *nouveau roman* e sua teoria das descrições⁷³. Por isso, Deleuze destaca as características descritivas deste estilo romanesco, inclusive porque Allain Robbe-Grillet, principal expoente do *nouveau roman*, inseriu-se tanto no romance (por exemplo, *O ciúme*), como na roteirização de filmes (como em *O Ano Passado em Marienbad*, de Allain Resnais) e ainda na prática cinematográfica (como no filme *Trans Europ Express*).

⁷¹ O primeiro esquema de *Matéria e Memória* é comentado por Deleuze em IT, p. 62, [p. 65]: “Bem se vê que o progresso da atenção tem por efeito criar de novo, não somente o objeto apercebido, mas os sistemas cada vez mais vastos aos quais ele pode se ligar”.

⁷² Aula Vincennes-St. Dennis, 05/11/1981.

⁷³ IT, p. 60, [p. 63]: “Se o novo cinema, como o *nouveau roman*, tem uma grande importância filosófica e lógica, é antes de mais nada graças a teoria das descrições que ambos implicam, e da qual Robbe-Grillet foi o iniciador”.

Na construção do conceito de Imagem-tempo, tem-se esta etapa representada pelo afrouxamento dos vínculos sensório-motores e a necessária busca de outras formas de prolongar as imagens. Esta etapa é um dos elementos do conceito, pois apresenta duas características que compõem sua definição: as situações ópticas e sonoras intensas e os tipos de relações que o reconhecimento atento traça. Mas isto ainda é insuficiente para formar o conceito de Imagem-tempo, por isso é importante chegar a imagem-cristal, a descrição cristalina e ao tempo e o pensamento apresentados diretamente. As situações ópticas e sonoras puras são uma zona intermediária de vizinhança entre a Imagem-movimento e a Imagem-tempo porque estas situações, impossibilitadas de se prolongarem através do esquema sensório-motor deslizam para outros tipos de prolongamentos e outros tipos de imagens.

4.1 Da descrição cristalina

Para além das significações psicológicas, sociais e funcionais, Robbe-Grillet dizia que, ao escrever, era necessário construir um mundo mais imediato. O autor exigia a força presencial de objetos e gestos muito mais que qualquer teoria explicativa que tentasse aprisioná-los em sistemas de referências. O objetivo era atacar o romance dito balzaquiano e a preponderância de aspectos psicológicos na intriga romanesca. Assim:

“Todos os elementos técnicos a narrativa – emprego sistemático do passado perfeito e da terceira pessoa do singular, adoção incondicional do desenrolar cronológico, intrigas lineares, curva linear das paixões, tensão a cada episódio na direção de um fim, etc – tudo objetivava impor a imagem de um universo estável, coerente, contínuo, unívoco, inteiramente decifrável. Como a inteligibilidade do mundo não estava nem mesmo em questão, contar não apresentava problema algum. O estilo do romance podia ser inocente”⁷⁴.

Para Robbe-Grillet, era necessário, como nova técnica de narrativa, descrever as coisas naquilo que são, aqui e agora. Para ele, o olhar registra a distância existente entre o observador e o objeto, e as distâncias próprias dos objetos, lembrando que são apenas distâncias e que as coisas estão aí e não são mais que coisas, cada uma limitada a si mesma:

⁷⁴ ROBBE-GRILLET, Alain. *Por um novo romance*. São Paulo, Ed. Documentos, 1969, p. 25.

“Nessa perspectiva, o olhar logo surge como o sentido privilegiado. E particularmente o olhar aplicado aos contornos (mais do que as cores, aos brilhos ou às transparências). Com efeito, a descrição óptica é aquela que mais facilmente realiza a fixação das distâncias: o olhar, se deseja permanecer como simples olhar, deixa as coisas em seu respectivo lugar”⁷⁵

Descrever não é, portanto, apropriar-se das coisas nem projetar algo sobre elas. Limitar-se à descrição é recusar deliberadamente qualquer outra abordagem do objeto. A descrição, no estilo de romance criticado por Robbe-Grillet, servia para situar, em linhas gerais, um cenário e esclarecer alguns elementos reveladores, fazendo com que as coisas fossem vistas. No novo romance, a descrição só fala de objetos insignificantes, afirma uma função criadora, parece querer destruir as coisas, embaralhar as linhas, torná-las incompreensíveis. A descrição parece nascer de um simples ponto, um ponto qualquer, e inventar linhas, planos, e inventa mais ao desdobrar-se, ao contradizer-se, ao bifurcar-se. Como se as descrições fossem colocadas em dúvida à medida que são construídas, porque “quando a descrição acaba, percebe-se que ela não deixou nada atrás de si: ela se completa num duplo movimento de criação e destruição”⁷⁶. Dessa forma, Robbe-Grillet, vê nascer o novo narrador:

“Não é mais apenas um homem que descreve as coisas que vê, mas sim, e ao mesmo tempo, aquele que inventa as coisas ao seu redor e que vê as coisas que inventa. A partir do instante em que esses heróis-narradores, logo se transformam em mentirosos, esquizofrênicos ou alucinados (ou mesmo escritores que criam suas próprias histórias)”⁷⁷.

É por esse motivo que mentirosos, esquizofrênicos e alucinados também proliferam enquanto personagens do novo cinema. Deleuze aponta que essas personagens completam aqueles que perambulam e os “videntes”: videntes são aqueles que já não podem ou querem reagir, pois precisam enxergar o que há na situação e os que perambulam são aqueles que traçam linhas de fuga do caminhar comum. O vidente está perante uma situação óptica e sonora: sua imobilização motora o leva à mobilização total e anárquica do passado. Por isso, na Imagem-tempo, não há prolongamento motor possível entre uma situação óptica e outra, mas sempre há recomeços de descrições. Se o encadeamento motor levava ao tempo

⁷⁵ Robbe-Grillet, *op. cit.*, p. 52.

⁷⁶ Robbe-Grillet, *op. cit.*, p. 99.

⁷⁷ Robbe-Grillet, *op. cit.*, p. 108.

indiretamente, através da causalidade, tem-se o tempo diretamente apresentado quando as descrições bifurcam em relações não-lineares. É aí então que o pensamento e o tempo poderão mostrar-se diretamente:

“Não há mais imagens sensório-motoras com seus prolongamentos, mas vínculos circulares muito mais complexos entre imagens ópticas e sonoras puras por um lado, e, por outro, imagens vindas do tempo ou do pensamento sobre planos coexistentes”⁷⁸.

Os optsignos e somsignos são insuficientes para definir a Imagem-tempo, porque são signos da imagem-relação, ao esboçar relações mentais entre situações ópticas e sonoras intensas demais e incapazes de se prolongarem em situações motoras. Será necessário, então, das imagens ópticas e sonoras puras chegar a imagens vindas do tempo e imagens vindas do pensamento. Para que a Imagem-tempo nasça efetivamente, é preciso que o prolongamento da descrição das imagens ópticas e sonoras puras “se desdobre, repita, retome, bifurque, contradiga”⁷⁹ – por isso Deleuze recorre a descrição do *nouveau roman* que tinha como característica criar e destruir seu objeto, em um procedimento que sempre recomeça, e, assim, recomeça repetindo, bifurcando, contradizendo, desdobrando, retomando. Noel Burch, em seu livro *Práxis do Cinema*, também comentou a peculiaridade instaurada pelo estilo de descrição de Robbe-Grillet:

“É nesse sentido que dizemos que o exemplo de Robbe-Grillet é capital para os cineastas porque ele criou um tipo de narrativa ‘proliferar’ que, como um cristal, cresce a partir de uma idéia-célula, para formar um conjunto absolutamente coerente, mesmo em suas contradições, um conjunto que reflete em todas as suas facetas (sob uma forma mais ou menos reconhecível) o embrião de onde surgiu”⁸⁰.

O interessante desta passagem não está somente no fato de Burch também conferir o termo cristal para o tipo de narração de Robbe-Grillet, mas sim pelo fato de dizer que entre a idéia-célula e as facetas do cristal há um sistema de “coerência”. Este segundo ponto é interessante, pois mostra que o esforço de criar um sistema narrativo que não tivesse a racionalidade linear como paradigma, não significa simplesmente destruir a narrativa ou construir uma narrativa aleatória, mas significa a construção de um novo tipo de narrativa.

⁷⁸ IT, p 62, [p66].

⁷⁹ IT, p. 325, [p. 358].

⁸⁰ Noel Burch. *Práxis do cinema*. Editora perspectiva. SP, 1992, p. 174.

A opção de Robbe-Grillet é ter uma idéia-célula, com um punhado de relações entre genes, que geram diferentes atualizações, formando assim um cristal de variadas facetas.

Serão as imagens-cristal que darão o tempo e o pensamento diretamente. A Imagem-tempo dará o tempo não porque a Imagem-movimento não o dava (a Imagem-movimento dava o tempo através do intervalo mínimo entre imagens do movimento entre os planos e totalidade aberta ao fazer passar os planos), mas porque, para Deleuze, a Imagem-tempo oferece outras percepções do tempo. Peter Pal Pelbart⁸¹, em seu estudo sobre as imagens do tempo em Deleuze, chegou a distinguir a “cronologia” da “cronogenia”: a cronologia é a relação lógica e a medição do tempo a partir do presente, mas a cronogênese é a criação de temporalidades. No cinema da Imagem-movimento, o tempo é cronológico, sucessivo, sempre suposto como externo e dependendo do movimento. Mas no cinema da Imagem-tempo é o movimento que depende do tempo e no qual há cronogenia de temporalidades a cargo das singularidades de cada diretor.

Nesse sentido Deleuze diz: “na imagem-cristal se vê o tempo em pessoa, um pouco de tempo em estado puro”⁸². Mas o que vem a ser Imagem-cristal? É uma imagem para além das imagens ópticas e sonoras puras, constituindo-se como a imagem típica do regime da Imagem-tempo, sendo o circuito formado pelo desdobramento da imagem em imagem atual e sua imagem virtual:

“A situação puramente óptica e sonora (descrição) é uma imagem atual, mas que, em vez de se prolongar em movimento, encadeia-se com uma imagem virtual e forma com ela um circuito”⁸³.

Remanejando a questão anterior: por que atual e virtual para designar o cristal como este tempo em pessoa? Com a diferenciação destes termos, Deleuze dará outra imagem ao tempo, no que tange à composição cinematográfica. O termo “virtual” também vem de Bergson porque é como ele designa o tipo de convivência das lembranças coexistentes na memória – um dos tipos de memória distinguida ao falar do reconhecimento atento,

⁸¹ PELBART, Peter Pal. *O tempo não-reconciliado: imagens de tempo em Deleuze*. São Paulo : FAPESP : Perspectiva, 1998, p. 125.

⁸² IT, p. 103, [p. 110].

⁸³ IT, p. 63, [p. 66].

guardava as lembranças todas como coexistindo virtualmente. Por isso, então, Deleuze também visita e descreve as teses do tempo para Bergson⁸⁴:

- o passado coexiste com o presente que ele foi (preexistência do passado em geral) – nesta concepção de passado, a memória ultrapassa o estado psicológico e atinge uma “memória-mundo”.
- o passado se conserva em si como passado em geral (não-cronológico) – coexistência virtual de todos os lençóis de passado.
- o tempo se desdobra a cada instante em presente e passado, presente que passa e passado que se conserva – o presente como um grau mais contraído de todo o passado.

Estas teses significam um para além do tempo medido cronologicamente da Imagem-movimento. Na Imagem-movimento, há sempre o atual como sucessão linear de presentes enquanto instantes, na linha reta do tempo cronológico onde o passado e o futuro são dimensões do presente (uns como instantes passados contraídos outros como instantes futuros esperados). Por isso, então, que o tempo era uma forma externa, atingida indiretamente, representada pelo presente mais vasto que absorve o passado e o futuro. Porém, na Imagem-tempo, o passado é contemporâneo do presente, porque “todo o passado coexiste com o novo presente em relação ao qual ele é agora passado”⁸⁵. Este passado rompe com o tempo linear, pois o passado inteiro coexiste e insiste no presente enquanto multiplicidade – uma vez que a memória não retém o passado como sucessão de instantes em linha reta. Bergson apresenta o esquema de um “cone” em que o presente é o estado mais contraído de todo o passado:

“Entre o passado como pré-existência em geral e o presente como passado infinitamente contraído há, pois, todos os círculos do passado que constituem outras tantas regiões, jazidas, lençóis estirados ou retraídos: cada região com seus caracteres próprios, seus ‘tons’, ‘aspectos’, ‘singularidades’, ‘pontos brilhantes’, ‘dominantes’. Conforme a natureza da lembrança que procuramos, devemos saltar para este ou aquele círculo. Claro, tais regiões (minha infância, minha adolescência, maturidade, etc.) parecem-se suceder. Porém, elas só se sucedem do ponto de vista dos antigos presentes que marcaram o limite de cada um. Inversamente, elas coexistem, do ponto de vista do atual presente que cada vez representa o seu limite comum, ou mais contraída dentre elas”⁸⁶.

⁸⁴ Teses descritas por Deleuze, principalmente, em IT, p. 103 e p. 122 [p. 110, p. 130].

⁸⁵ Deleuze, G. *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro, Ed. Graal, 1988, p. 144.

⁸⁶ IT, p. 101, [p.107], apresentação deleuzeana do cone de Bergson. Esta passagem citada é da p. 122, [p. 130].

Todo o passado se conserva como não-cronológico, fazendo o tempo se desdobrar a cada instante em passado e presente, presente que passa e passado que se conserva. A imagem-cristal é o desdobramento do tempo em passado virtual de todos os seus “lençóis” e em presente atual como “pontas” contraídas. Assim, na Imagem-cristal, o passado não é sucedido pelo presente que ele não é mais, ele se conserva e coexiste com o presente que passa. O presente é a imagem atual e seu passado contemporâneo é a imagem virtual, a indiscernibilidade delas em uma mesma imagem, forma a imagem-cristal:

“O que o cristal revela ou faz ver é o fundamento oculto do tempo, quer dizer, sua diferenciação em dois jorros, o dos presentes que passam e dos passados que se conservam. De uma só vez o tempo faz passar o presente e conserva em si o passado”⁸⁷.

O cristal reúne e articula o atual e o virtual em um menor circuito tornando-os indiscerníveis, porém distintos e em troca. Tudo o que já foi mostrado ao longo do filme insiste virtualmente na cena atual, e mais ainda, toda a memória-mundo está lá enquanto possibilidade de ser atualizada, em virtude de sua pré-existência. A imagem-cristal tem, assim, dois aspectos: o presente e seu próprio passado como “limite interior de todos os circuitos relativos”; mas também, “circuitos virtuais mais e mais profundos, que a cada vez mobilizam todo o passado, mas nos quais os circuitos relativos banham ou mergulham para se desenhar atualmente e trazer sua colheita provisória”. A imagem-cristal reúne assim, no limite interior, as características próprias do filme apresentado, mas, ao mesmo tempo, é ultrapassado e extravasado por circuitos vastos da memória-mundo. Assim ela também é um “invólucro último, variável, deformável, nos confins do mundo, para além dos movimentos do mundo”⁸⁸. Numa passagem de *Evolução Criadora*, Bergson mostra como funciona esta diferenciação em jorros:

“Nossa existência atual, na medida em que se desenrola no tempo, se duplica assim de uma existência virtual, de uma imagem especular. Logo, cada momento de nossa vida oferece estes dois aspectos: ele é atual e virtual, por um lado percepção e por outro lembrança. (...) aquele que tomar consciência do contínuo desdobramento de seu presente em percepção e em lembrança (...) será

⁸⁷ IT, p. 121, [p. 130].

⁸⁸ IT, p. 102, [p. 108] e anteriores.

comparável ao ator que desempenha seu papel, se escutando e olhando encenar”⁸⁹.

A imagem-cristal é aquela que reúne uma imagem-atual e sua imagem-virtual, é uma imagem bifacial que cria uma “ilusão objetiva”: a indiscernibilidade do que é virtual e do que é atual. É indiscernível, pois, dupla por natureza, a imagem-cristal “não suprime a distinção das duas faces, mas torna impossível designar um papel e outro”⁹⁰. Através das imagens-cristal a Imagem-tempo traça relações cronogênicas entre pontas de presente e lençóis de passado fazendo uma “autotemporalização” da imagem. Por isso que, através da “autotemporalização”, o movimento é que depende do tempo, fazendo todos os movimentos possíveis saírem das relações cronogênicas das pontas de presente e lençóis de passado.

François Zourabichivili, no seu *Vocabulário Deleuze*, diz que os termos que definem o cristal são: indiscernibilidade, troca e desdobramento⁹¹. No que se refere ao cinema, observa-se as três características ao longo do capítulo *Os cristais de tempo*: o desdobramento do tempo em dois jorros, atual e virtual; a indiscernibilidade entre o que é atual e virtual; e ainda tipos de troca entre estes elementos (que são: o espelho, o germe face ao meio e a troca entre o límpido e o opaco). Deleuze, neste capítulo, define o cristal de dois lados, pela sua estrutura e pela sua gênese⁹². Em termos estruturais, pode-se dizer que seus elementos são o desdobramento do tempo, a indiscernibilidade do atual e do virtual e os tipos de troca. Em sua gênese, Deleuze descreverá a criação de “estados cristalinos”, através da análise dos estilos de Max Ophüls, Jean Renoir, Federico Fellini e Luchino Visconti.

A imagem-cristal apresenta assim um novo tipo de operação cinematográfica, pois cada imagem já trás algo de novo. Com a Imagem-cristal se pode falar de imanência, pois há o atual, mas este está conectado com a possibilidade de relançamento do estado de coisas e, conseqüentemente, do surgimento de algo novo e singular, através do contado com as multiplicidades envolvidas. Por isso, a Imagem-cristal poder dar vazão a “todos os movimentos possíveis”⁹³. Assim sendo, a narração cristalina pode ser considerada um

⁸⁹ IT, p. 99-100, [p. 106].

⁹⁰ IT, p. 89, [p. 94].

⁹¹ Zourabichivili, F. *Lê Vocabulaire de Deleuze*. Paris: Elipses, 2003, p. 23.

⁹² IT, p. 89, [p. 94].

⁹³ IT, p. 159, [p. 170].

sistema metaestável, caso se recorra a uma analogia com os processos de individuação que Deleuze explora em Gilbert Simondon⁹⁴. A aproximação dos estados metaestáveis da descrição das Imagens-cristal, pode ser verificada pela passagem abaixo:

“O que se vê no cristal é, pois um desdobramento que o próprio cristal não para de fazer girar sobre si, que ele impede de findar já que é um perpétuo se-distinguir, distinção se fazendo que retoma sempre em si os termos distintos para relançá-los de pronto”⁹⁵

É possível estabelecer uma aproximação entre a descrição cristalina em seu movimento de destruição e construção do objeto descrito e o desdobramento do tempo. A aproximação é feita entre o “se distinguindo” (sempre retomando os termos para relançá-los de pronto) e o tipo de descrição que “cria e destrói” o objeto tendo em vista a emergência do novo. Ou seja, não há a expectativa sensório-motora que gera uma previsibilidade com relação ao plano seguinte, mas sempre o imprevisível da nova cena. Por isso, o trabalho do diretor é buscar, na cena seguinte, um diferencial em relação à cena atual. Desse modo, opera um processo de *disparação*: o corte serve para estabelecer uma diferença de potencial entre as duas cenas⁹⁶.

Num filme em que há a sucessão passado-presente-futuro, preso num encadeamento “certo”, a imagem seguinte deriva das anteriores de modo a formar um todo coeso que expressa uma mudança qualitativa ao cabo da exibição e a personagem, segura de si, atravessa situações com sua força esculpida na beleza, na justiça, em Deus ou na razão (encadeiam-se as imagens como se elas estivessem acontecendo num presente que passa). No processo cristalino, não há a tara do presente, o filme passa por re-encadeamentos que o faz resvalar na complexidade intensiva da memória-mundo, assim, a personagem recomeça sempre, absorvido pelo constante redirecionar, reencontrar.

4.2 Os tipos de troca e os estados dos cristais

⁹⁴ O artigo Gilbert Simondon, *L'individu et sa genese physico-biologique*, em *Ile Desert et autres tests*, compõe uma das várias citações a Simondon que estão espalhadas ao longo das obras de Deleuze. Em IT, p. 158 e p. 243, [p. 169, p. 265], mas são comentários sobre o espaço hodológico.

⁹⁵ IT, p. 103, [p. 110].

⁹⁶ IT, p. 217, [p. 234].

Os tipos de troca e os estados dos cristais ajudam a constituir o conceito de Imagem-tempo, pois são casos de solução engendrados pelas singularidades de cada autor ao construírem diferentes estruturas cristalinas bem como criarem diferentes tipos de cristais.

As imagens-cristais, por apresentarem indiscernibilidade entre o atual e o virtual, têm diferentes estados de trocas entre o que é atual e o que é virtual. As imagens-cristais têm três tipos de trocas: entre o real e o imaginário, o atual e o virtual; entre o germe face ao meio; e entre o límpido e opaco.

As imagens com espelho, ou outras ilusões especulares, mostram o estado de troca mútua entre o atual e o virtual, como uma imagem bifacial:

“A imagem especular é virtual em relação à personagem atual que o espelho capta, mas é atual no espelho que nada mais deixa ao personagem além de uma mera virtualidade repelindo-a para o extra-campo”⁹⁷.

No espelho, vemos esta estrutura de troca na unidade indivisível da imagem atual e de sua imagem virtual. Dessa síntese disjuntiva, Deleuze diz que o real dobra-se, ou desdobra-se em virtual e atual, e este desdobramento do real é o desdobramento do tempo. As imagens especulares são cristais por excelência envolvendo as personagens em virtualidades e atualidades fugidias: a sequência final na casa de espelhos de *A dama de Xangai*, de Orson Welles, pode ser considerada a imagem especular por excelência. Também são citados dois outros tipos de estados de troca cristalinos: a troca do germe face ao meio e do límpido com o opaco. Três filmes podem ajudar a visualizar estes signos do cristal: os sonhos de *8 ½* de Federico Fellini, os encontros inextrincáveis de *Ano passado em Marienbad*, de Alain Resnais e os transes de *Terra em Transe* de Glauber Rocha.

Como diz Deleuze: “O cristal já não se reduz a posição exterior de dois espelhos face a face, mas a disposição interna de um germe face ao meio”. Em *8 ½*, a cena do banho do menino-adulto com todas as mulheres é o cristal de suas idades coexistindo (“a criança em nós, diz Fellini, é contemporânea do adulto e da velhice”⁹⁸): a caminho da morte (criativa talvez, afinal o diretor estava em crise para fazer o filme), o velho Guido vê o germe da vida neste banho infinitamente gostoso no qual mãe, tia, amantes e amores idealizados se juntam e apontam a beleza de tantos encontros que uma vida conseguiu reunir.

⁹⁷ IT, p. 89, [p. 94-5].

⁹⁸ IT, p. 122, [p.130].

Em *Ano Passado em Mariembad*, seus cristais são alternativas indecíveis entre diferentes presentes sempre re-descritos (o homem conversando com a mulher) convivendo com passados que não se sabe se são verdadeiros ou não (tiveram ou não um caso no ano passado? Foi no passado ou em um ano ainda anterior?). Passado não necessariamente verdadeiro e presentes inextricáveis tornam real e imaginário indiscerníveis nas redescrições do encontro amoroso.

Sobre o límpido e o opaco, diz Deleuze que “o ator está intrinsecamente ligado a seu papel público: ele atualiza a imagem virtual do papel, que se torna visível e luminoso(...)mas, quanto mais a imagem virtual do papel se torna atual e límpida, mais a imagem atual do ator entra nas trevas e se faz opaca”. Em *Terra em Transe*, temos o encadeamento dos cristais dos diferentes transe que o intelectual-jornalista encara na sua luta para uma revolução possível no subdesenvolvimento brasileiro: o transe com a poesia, o transe com o conservadorismo de Porfírio Diaz, o transe com os estudantes comunistas, o transe com a nova esquerda vacilante, o transe com a transnacional Sprint... Alterna-se o límpido e o opaco em cada um dos transe: quando se está límpido em um, deixou-se o outro na opacidade.

É interessante notar ainda como a metalinguagem destes filmes tem uma função cristal, como diz Deleuze:

“O germe e o espelho são mais uma vez retomados, um na obra se fazendo, o outro na obra refletida na obra. Estes dois temas, que atravessaram todas as outras artes, iriam afetar também o cinema. Ora é o filme que se reflete numa peça de teatro, num espetáculo, num quadro ou, melhor, num filme no interior do filme, ora é o filme que se toma por objeto no processo de sua constituição ou de seu fracasso em se constituir”⁹⁹.

Em *Ano passado...*, o teatro inicial já é uma descrição especular do próprio galanteio do amante. *8 ½* de Fellini é um filme sobre um filme se fazendo, ou fracassando em se constituir, mesmo que a alegria da vida reúna todos os personagens na roda final ao redor da criança (a criança como o germe face ao meio). E até mesmo *Terra em Transe* recorre a uma matéria de televisão feita pelo jornalista Paulo Martins para traçar a biografia de poder e traições de Porfírio Diaz. Não se trata de confusão, portanto, o que se vê nestes cristais.

⁹⁹ IT, p.96, [p. 102] .

Eles só podem ser ditos confusos a partir da narração verídica do esquema sensório-motor normal.

Além dos tipos de troca dos cristais, Deleuze especifica quatro estados do cristal, construídos por autores diferentes.

O primeiro estado descrito por Deleuze é o estado ideal do cristal perfeito apresentado pelas imagens de Max Ophuls. Os espelhos deste autor não apenas refletem a imagem atual, mas constituem prismas onde a imagem desdobrada não pára de correr atrás de si mesma e de onde não deixa subsistir nenhum fora, apenas um avesso para onde passam as personagens que desaparecem ou morrem. Em Ophuls, a imagem atual e a imagem virtual formam uma única e mesma “cena em que as personagens pertencem ao real e no entanto desempenham um papel”¹⁰⁰, fazendo um “acréscimo de teatralidade” no cinema ao fazer a vida inteira se tornar um espetáculo: aí é que os presentes passam e tendem para o futuro mas aí também que conserva todos os passados e os põe no espetáculo.

Há também os cristais de Jean Renoir, mas aqui ao invés de ser um cristal perfeito, ele tem um ponto de fuga, um rasgo, está rachado, por isso então o desenvolvimento da profundidade de campo, pois “alguma coisa vai fugir pelo fundo, em profundidade, pelo terceiro lado, ou a terceira dimensão, pela rachadura”¹⁰¹. A profundidade de campo serve para as pessoas ensaiarem papéis, como se ensaiassem até encontrarem o certo, com o qual fogem para entrar numa realidade decantada, livres para o futuro. O cristal retém os papéis passados que devem ser ensaiados para que deles possa sair o novo presente rumo ao futuro, por isso, *A grande ilusão* pode ser exemplar: neste filme, os oficiais (o alemão como carcereiro e o francês como prisioneiro, numa fortaleza) ensaiam seus rituais já ultrapassados, mas o oficial francês o executa para que a nova tendência (seus companheiros) fuja, como um impulso rumo ao futuro.

Há um terceiro estado do cristal que é o do cristal se fazendo, em formação e crescimento. São os cristais se fazendo das criações de Federico Fellini, para quem o importante é como entrar em um cristal, e não como sair dele. A questão de como entrar num cristal pode ser entendida pelas entradas nos espetáculos presentes em muitos filmes de Fellini, espetáculos que muitas vezes não têm distinção entre quem olha e quem é

¹⁰⁰ IT, p. 105, [p. 112].

¹⁰¹ IT, p. 106, [p. 113].

olhado, espetáculos sem espectadores, sem saída, sem bastidores nem palco. E, nestes espetáculos, dois aspectos coincidem: o presente que passa e vai para a morte e o passado que se conserva e retém o germe da vida, por isso Fellini criou a palavra “‘procadência’: para designar a um só tempo o curso inexorável da decadência e a possibilidade de frescor ou de criação que necessariamente a acompanha”¹⁰².

O último estado a considerar seria o do cristal em decomposição típico de Luchino Visconti. Este tipo de cristal em Visconti tem quatro elementos fundamentais que o compõem. O primeiro é o cristal sintético que retém algo fora da natureza e da história: os rico-aristocratas que criaram um mundo do qual só eles conhecem os ritos e as leis. Mas este cristal desemboca num segundo elemento que é a decomposição deste mundo suspenso, já que o cristal retinha algo que já tinha passado, que não encontrava mais razão de ser e, assim, a “ruína que se aproxima é apenas uma consequência”. O terceiro elemento é a duplicação da decomposição interna nos fatos Históricos que abalam o mundo suspenso: as guerras, a ascensão de novos ricos, a peste..., mas esses elementos não se confundem com a decomposição interna do cristal, pois formam um dado autônomo que vale por si mesmo. Por fim, o quarto elemento é “a idéia de que algo chega tarde demais”, é a própria História ou a natureza que fazem com que algo não consiga chegar a tempo. O tarde demais não é um acidente que se dá no tempo, é uma dimensão do próprio tempo. Este último aspecto é a revelação sensível e sensual de que algo poderia ter sido feito que chega dinamicamente abalando a dimensão estática do passado tal como ele sobrevivia no interior do cristal. É sensível, pois é a relação do homem com a natureza, e é sensual, pois é uma questão pessoal: o músico que percebe no garoto a beleza sensual que faltou à sua obra em *Morte em Veneza*, ou o velho príncipe que percebe o amor da moça prometida ao seu sobrinho em *O leopardo*.

4.3 Cronosignos, noosignos e lektosignos

Como o cinema da Imagem-tempo apresenta o tempo diretamente, mas como um tempo que saiu dos seus eixos, Deleuze descreve cronosignos típicos deste novo cinema. Assim como descreve novos noosignos, não mais restritos a racionalidade do

¹⁰² IT, p. 113, [p. 121].

prolongamento lógico. Por fim, diz Deleuze que as imagens do novo regime são tão legíveis quanto visíveis, descrevendo então lektosignos. Deleuze, portanto, especificará cronosignos, noosignos e lektosignos expressos como diversas apresentações diretas do tempo, do pensamento e da legibilidade da imagem.

A primeira apresentação direta do tempo é a ordem do tempo, que se divide em dois cronosignos a partir da diferenciação bergsoniana entre lençóis de passado e pontas de presente: a diferenciação entre a coexistência virtual dos lençóis de passado e as pontas de presente como estados mais contraídos de toda a memória. O encadeamento de lençóis de passado (diferentes lençóis enquanto fatos passados que coexistem na memória) ultrapassam a memória psicológica e atingem a memória-mundo, pois “não é a memória que está em nós, somos nós que nos movemos numa memória ser, memória-mundo”¹⁰³. E as descrições de pontas de presente são sempre irreduzíveis umas em relação às outras, porque sempre apresentam encontros singulares. Estes signos encadeiam-se através de alternativas indecidíveis entre lençóis de passado e diferenças inextricáveis entre pontas de presentes. *Ano passado em Marienbad* de Allain Resnais é exemplar para ilustrar este estilo ao embaralhar pontas de presentes e os lençóis de passado (as diferentes conversas com as quais o amante tenta convencer a mulher a fugir com ele). Para estes cronosignos, perdeu sentido falar em verdadeiro e falso, pois, por todo lado, a potência do falso faz o impossível proceder do possível e o passado não ser necessariamente verdadeiro:

“É uma potência do falso que substitui e destrona a forma do verdadeiro, pois ela afirma a simultaneidade de presentes impossíveis, ou a coexistência de passados não necessariamente verdadeiros”¹⁰⁴.

A potência do falso “destrona” a aspiração ao verídico, pois esta significa a representação do acontecimento como pré-existindo a sua narração, conta-se aspirando ao verídico como se o acontecimento tivesse acontecido, ou está acontecendo, no presente. Desse modo, a potência do falso é aquela que inventa o acontecimento ao mesmo tempo que o narra, é um função fabuladora. É o próprio processo de descrição cristalina uma vez que o narrador é pego em “flagrante delito de fabulação”, inventando suas histórias, mesmo sob a pena de destruí-las mais tarde em favor de novas construções. Por isso, a potência do

¹⁰³ IT, p. 122, [pp. 129-30].

¹⁰⁴ IT, p. 161, [p. 171].

falso está intimamente ligada aos presentes impossíveis ou passados não necessariamente verdadeiros.

Outra apresentação direta do tempo especificada por Deleuze é o tempo em série como o antes e o depois de algo que se transforma qualitativamente: o antes é uma série que tende a um limite e dá lugar, através da alteração qualitativa ou mudança de potência, a outra série (o depois) que também tenderá a um limite. Aqui há genesignos como signos que expressam a gênese da qualidade intrínseca ao devir enquanto alteração qualitativa ou potencialização. Os filmes de Jean Rouch e de Jean-Luc Godard são exemplares para expressar estes signos. Neles a potência do falso está presente enquanto força fabuladora, pois é através da fabulação que a personagem transpõe o limite e torna-se outra. *Moi, un noir* de Jean Rouch é exemplar, pois apresenta uma profusão de fabulações: as personagens, por serem nigerianos morando na Costa do Marfim, já assumem outros nomes para não serem notados enquanto estrangeiros. Mas quando Rouch lhes pede para fazerem um filme sobre suas vidas, eles se põem a fabular ainda mais como agentes americanos, boxeadores, heróis de guerra...

Ordinariamente, espera-se das imagens um encadeamento racional, guiado pela continuidade sensório-motora dos cortes que seguem a ação das personagens. Para Deleuze, esta construção racional é o que se espera do cinema da Imagem-movimento, em que o tempo é suposto pelo movimento dos cortes que medem linearmente a narratividade do filme. Já o conceito de Imagem-tempo é encarado como superposição cronogenética de cenas formando um sistema de acréscimos e redistribuições a cada nova cena. Não se trata mais de um *noosigno* geral, mas de *noosignos* que agora apontam para uma incomensurabilidade, enquanto signos de novas relações e não de ausência delas. As imagens re-encadeiam com base em cortes irracionais, e re-encademanento significa novo encadeamento (seja ele por construções de séries ou transformações de lençóis) que tem o fora como o impensado do pensamento, expressando a totalidade do filme. Este impensado do pensamento varia de autor para autor. Como descreve Deleuze, os novos noosignos podem ser: “o invocável em Welles, o indecível em Resnais, o inexplicável em Robbe-Grillet, o incomensurável em Godard, o irreconhecível nos Straub, o impossível em Duras, o irracional em Syberberg”¹⁰⁵. Aqui o irracional não é o oposto do racional, pois fez do

¹⁰⁵ IT, p. 219 e p. 329, [p. 237, p. 363].

impensado o limite do pensamento e não mais o erro ou a confusão. Essas características moldam o pensar da Imagem-tempo através da apresentação do limite do pensamento como o impensado do pensamento: o que só pode ser pensado agora é o esforço de encontrar os tipos de relações entre as imagens vinda da memória-mundo ou da dispersão do fora.

Por fim, Deleuze especificará lektosignos como imagens legíveis de um cinema que criou uma relação não-totalizável entre o visual e o sonoro. Há uma disjunção entre a imagem visual e a imagem sonora quando o sentido do som do filme não é complementar ao da imagem. Deleuze chega a estes signos ao analisar a transição do cinema mudo para o falado: a passagem das plaquetas com textos do cinema mudo para o primeiro estágio do cinema falado não apresentava uma inovação, pois o som vinha reiterar o que as imagens já prefiguravam, já que o sentido do sonoro e do visual convergem. O que muda é que a imagem falada faz a imagem visual tornar-se legível, o som guia uma legibilidade da imagem. Tudo muda mesmo num segundo estágio do cinema falado, quando surge o corte irracional entre o visual e o sonoro, criando-se a disjunção da imagem sonora e da imagem visual, transformando a leitura da imagem visual. Assim, a legibilidade das imagens alterará seu estatuto e Deleuze cita uma passagem de um filme de Syberberg quando crianças tocam um disco com discursos de Hitler no parlamento destruído, em *Hitler, um filme da Alemanha*. Como outros exemplos, pode-se citar o barulho de decolagem de avião que impede a audição da negociação de drogas entre o embaixador de Miramar e um figurão da sociedade em *Discreto Charme da Burguesia* de Luis Buñuel. E ainda, *Di*, filme de Glauber Rocha sobre a morte do artista plástico Di Cavalcanti, no qual um texto de Glauber, lido em voz *off*, ultrapassa várias cenas (desde do painel do carro que os leva até o velório até o próprio velório ou visões de obras do pintor) se confundindo com o relato da feitura do documentário e com as indicações dadas ao *cameraman*.

Os lektosignos aparecem descritos no penúltimo capítulo da obra *Cinema* como um componente da imagem. Observou-se que, enquanto componente o som pode ser: convergente a imagem (voz de diálogos, quando a imagem revela pessoas conversando; som de porta fechando, prato caindo, quando a imagem mostra essas situações; ou ainda, uma música triste, quando uma personagem que perdeu a namorada se lamenta num cais de porto abandonado); o som, no entanto, pode acrescentar sentido a imagem, quando estabelece uma relação racional com ela (quando, por exemplo, o som de um telefone toca

em uma cena, percorre outras, mas para antecipar a cena seguinte onde aparece de fato o telefone: o plano inicial de *Era uma Vez na América*, de Sergio Leone; ou, mais comumente, quando diálogos de uma cena antecipam o que se verá na cena seguinte); mas há ainda uma terceira atuação do som, quando ele é uma situação sonora, um somsigno e quando há divergência do visual e do sonoro, quando não há uma relação totalizável entre o sonoro e o visual. Este terceiro aspecto é o mais interessante e o que traz mais conseqüências teóricas porque ele é signo de uma construção nova para as Imagens-tempo, mas é também assim que se inserem “palavras de ordem” em um fluxo aleatório e onidirecional das imagens. Este terceiro tipo de complemento sonoro aparece na conclusão dos livros *Cinema* e nos textos de *Conversações* e são considerados por Deleuze como típicos da situação imagética atual (por exemplo, nas reportagens de televisão, quando “imagens de cobertura” ilustram o texto lido por um repórter ou o caso dos *videoclips* musicais). Esta pesquisa dedicou uma seção ao estudo desta problemática imagética atual.

O regime da Imagem-tempo mantém a fórmula da montagem: a determinação de conjuntos (imagens cristais e situações ópticos e sonoras puras); o movimento entre as partes do sistema (alternativas indecidíveis entre passados, passados não necessariamente verdadeiros, presentes inextricáveis, alterações através de séries do tempo); e o todo que é agora o fora, o que força o pensar e a memória-mundo. O que conecta as partes agora é o método do “e”, essa imagem e depois essa. O intervalo vira interstício, pois não pertence a nenhuma das duas imagens, estabelecendo-se como um “entre” duas imagens expressando relações não comensuráveis e operando re-encadeamentos¹⁰⁶. O todo é o fora por dois motivos: em virtude do desdobramento do tempo, sendo que o fora seria a memória-mundo, que vem do mergulho ao passado enquanto puro e pré-existindo; e em virtude do tipo de corte, quando o interstício atesta uma dispersão do fora, uma imagem pode vir de qualquer lugar. O interstício entre duas imagens muda a fórmula do intervalo entre imagens prolongáveis entre si, pois é a escolha de outra imagem por um processo de diferenciação, não fazendo parte de nenhuma das imagens diferenciadas. Por isso, um método do “e”, esta imagem e esta outra. “E” porque é somatório e porque apresenta uma diferença em relação à primeira, evocando uma imagem de fora, atestando uma “dispersão do fora”. Deleuze recorre a um jogo de palavras de Lapoujade que designava este novo método como o

¹⁰⁶ IT, pp.216-217, [pp. 234-35].

método de “mostragem” ao invés da montagem, já que o novo cinema parecia mostrar imagens e não aprisioná-las em encadeamentos lógicos e previsíveis¹⁰⁷. Deleuze diz que quando se faz do juízo da relação um uso autônomo, através do “e”, ele penetra tudo, arrasta todas as relações, pois “existem tantas relações quantos ‘e’”¹⁰⁸. Por isso o “e” atesta a própria multiplicidade dispersiva do fora: “a multiplicidade está precisamente no “e”, que não tem a mesma natureza dos elementos nem dos conjuntos”¹⁰⁹.

Seguindo o esquema apresentado para as Imagens-movimento, pode-se continuar a “taxionomia” acrescentando, agora, a imagem-cristal, enquanto clímax da Imagem-tempo, com seus signos expressos:

Imagem-cristal

É uma imagem que toma por objetos relações de troca entre atualidades e virtualidades. Apresentam tipos de troca: real-imaginário, germe face o meio e límpido e opaco.

cronosignos – apresentações diretas do tempo:

- ordem do tempo – lençóis de passado – encadeamentos indecíveis entre passados;
 - pontas de presente – encadeamentos entre presentes inextricáveis;
- séries de tempo – mudança de séries por alteração qualitativa ou mudança de potência.

noosignos – impensado no pensamento, o limite do pensamento que o força a pensar (o irracional, o inexplicável, o impossível, o irreconhecível...);

- memória mundo que atravessa a memória psicológica.

lektosignos – disjunção entre a imagem visual e a imagem sonora.

¹⁰⁷ IT, p. 56, [p. 59].

¹⁰⁸ C, p. 60, [p. 65].

¹⁰⁹ *idem ibidem*.

5. Imagem movimento X Imagem-tempo

“Entre as imagens-movimento e as imagens-tempo há muitas transições possíveis, passagens quase imperceptíveis, ou até mesmo mistas. Também não se pode dizer que uma valha mais que a outra, seja mais bela ou mais profunda”.
IT, pp.321-322, [p.354].

Imagem-movimento e Imagem-tempo são conceitos criados por Deleuze na vontade de relacionar cinema e filosofia. Assim, nesta obra da década de 1980, todo o estilo deleuzeano está em funcionamento: ele encara a filosofia como criadora de conceitos e criará conceitos para o cinema, já que está interessado nas relações entre as artes e a filosofia¹¹⁰. Ao estudar a construção conceitual de Deleuze, também se pode deparar com seu estilo peculiar: seus conceitos são compostos por elementos em relação, exatamente para que possam dar conta da multiplicidade própria do mundo. No caso particular do cinema, os dois conceitos criados devem, por sua vez, dar conta dos tipos de relações entre imagens (a imagem indireta ou direta do tempo).

Observando a epígrafe, pode-se dizer que a Imagem-movimento é a base do cinema, sendo a Imagem-tempo uma consequência da busca de outros e novos meios de expressão. A Imagem-movimento seria a base do cinema, pois seus diferentes estilos mostram a tentativa de consolidação de uma montagem que fosse “eficiente” na construção de um sentido para o encadeamento de imagens: por isso foi dito que havia uma possibilidade de aproximação das noções de “montagem invisível” de Bazin, de “grau zero do estilo cinematográfico” de Burch e de “automovimento” de Deleuze, uma vez que estas noções referem-se as pesquisas para consolidação de um tipo de montagem que tornaria eficiente as relações entre imagens para construir um sentido do filme que não confundisse o espectador porque cria uma sensação de “credibilidade” e “perfeição” técnica. A Imagem-tempo surgiu da tentativa de criar outras associações de imagens que não mais tivessem na previsibilidade e na eficiência o seu estilo de prolongamento e fazendo surgir no lugar novos estilos de narrar, criando temporalidades além da cronologia e criando outras formas de pensar além do lógico-racional. Por isto, as passagens são mistas – um mesmo filme pode ter como base a Imagem-movimento, mas desviar para a Imagem-tempo. Então, um

¹¹⁰ C, p. 154: “o que me interessa são as relações entre as artes, a ciência e a filosofia”, [p. 168].

mesmo filme pode ser Imagem-movimento e Imagem-tempo? Ao que parece, sim – um mesmo filme pode ter momentos típicos da Imagem-movimento e outros típicos da Imagem-tempo. Muitas transições são possíveis. Mas nada permite dizer que a Imagem-movimento seja mais bela ou mais profunda que a Imagem-tempo, pois se trata de uma questão de criação de estilos. E é essa criação de estilos que diferenciará, num outro nível, um cinema que inventa circuitos cerebrais ou atestam uma deficiência do cerebelo.

Mas se as passagens entre os dois regimes são quase imperceptíveis, mistas e manifestam-se de várias formas possíveis, então no que ajuda a diferenciação dos dois regimes para o estudo dos produtos audiovisuais? Ajuda no sentido de que é possível diferenciar uma concepção do movimento e do tempo que cria uma expectativa de racionalidade e normalidade no encadeamento de imagens, bem como é possível observar que há tantos estilos de conceber o tempo, o movimento e o pensamento quanto for o tamanho da criatividade do autor que se propõe a tanto.

Mas, e hoje, quando a televisão faz “qualquer cinema” e expande a quantidade e a velocidade de experimentação da produção audiovisual? Hoje, estudar a Imagem-movimento e a Imagem-tempo é uma forma de diferenciar os “clichês”¹¹¹ excessivamente correntes e os aspectos de “controle” presentes nas imagens. Hoje em dia a “inflação de imagens” no cotidiano tornou-se tão grande e decisiva que adquirir um aparato crítico que possibilite diferenciar os tipos de relações de imagens (e o que elas dizem) poderia até ser ensinado nas escolas, pois as crianças, muitas vezes, passam tanto tempo na frente dos televisores quanto na frente dos professores.

Por isso aqui, neste capítulo, optou-se por descrever alguns fatores histórico-culturais que Deleuze listou, mas que não o interessavam tanto quanto a diferenciação dos conceitos. Os conceitos de Imagem-movimento e Imagem-tempo são diferentes, mas não são opostos, porque eles estabelecem entre si uma diferenciação dinâmica – a diferença entre eles nasce do diferente funcionamento das relações entre os seus diferentes elementos.

¹¹¹ “Por um lado a imagem está sempre caindo na condição de clichê: porque se insere em encadeamentos sensório-motores, porque ela própria organiza ou induz seus encadeamentos, porque nunca percebemos tudo o que há na imagem, por que ela é feita para isto (para que não percebamos tudo, para que o clichê nos encubra a imagem...). Civilização da imagem? Na verdade uma civilização do clichê, na qual todos os poderes têm interesse em nos encobrir as imagens, não forçosamente em nos encobrir a mesma coisa, mas em encobrir alguma coisa na imagem. Por outro lado, ao mesmo tempo, a imagem está sempre tentando atravessar o clichê, sair do clichê. Não se sabe até onde uma verdadeira imagem pode conduzir: a importância de se tornar visionário ou vidente”. IT, p. 32, [pp. 32-3].

Por exemplo, se a Imagem-movimento tem no racional um de seus elementos, para a Imagem-tempo não basta apenas ser irracional, mas era necessário, pelo irracional, criar novos tipos de relação que não mais tivessem no irracional a sua falência.

5.1 – Panorama Histórico-cultural

A diferenciação dos dois regimes se dá pelos diferentes problemas que solucionam, pelos diferentes elementos em relação em cada conceito e pelos diferentes casos de solução que organizam. Então, desde o começo foi dito que aqui não se trata de descrever uma evolução histórica de um regime a outro. Entretanto estas condições são listadas por Deleuze e situam o panorama histórico-cultural no qual o novo regime de imagem surgiu:

“No entanto, a crise que abalou a imagem-ação dependeu de muitas razões que só atuaram plenamente após a guerra, e dentre as quais algumas eram sociais, econômicas, políticas, morais, enquanto outras eram mais internas à arte, à literatura, e ao cinema em particular (...) A guerra e seus desdobramentos; a vacilação do sonho americano em todos os seus aspectos; nossa consciência das minorias; a ascensão e a inflação das imagens tanto no mundo exterior como na mente das pessoas; a influência sobre o cinema dos novos modos de narrativa experimentada pela literatura; a crise de Hollywood e dos gêneros antigos”¹¹².

O que fez da Imagem-movimento não ser mais um procedimento interessante aos novos autores, por este viés histórico-cultural?

“A influência sobre o cinema de novos modos de narrativa experimentada pela literatura” significa que a literatura já experimentara outras formas de narrar que não mais tinham como modelo a história “verdadeira” e o desenrolar cronológico da intriga, por que, então, o cinema, arte nova, deveria continuar a seguir este padrão se até para a literatura ele tinha deixado de ser interessante?

A “guerra” é o que marcou o contraponto do neo-realismo, e sua denúncia aos crimes nazistas (os assassinatos, a crueldade e a destruição), ao cinema de Leni Riefensthal. Mas criticar o cinema nazista é criticar a configuração de um cinema que pensa pelo espectador ao apresentar um líder ou uma moral a ser seguida, através da criação da identidade “cinema=propaganda política”. Mas Deleuze também deixa claro que o concorrente do fascismo nazista é o melodrama hollywoodiano¹¹³: dos dois lados um “super-homem” que

¹¹² IM, p. 253, [p. 278].

¹¹³ IT, p. 199, [p. 214].

não é interessante – talvez por não serem o de Nietzsche. Assim, a crítica a este tipo de cinema levou também a “crise” de Hollywood, marcando a crítica ao seu sistema homogeneizador de alcance planetário e, conseqüentemente, a crítica ao sonho americano expresso pela moral de seus heróis e dos gêneros antigos. Culturalmente falando, a crítica ao totalitarismo imagético vai de Hitler a Hollywood. O livro *Cinema e Política*¹¹⁴, dos suecos Leif Furhammar e Folke Isaksson, mostra, com riqueza de detalhes, diferentes momentos em que o poder utilizou o cinema como instrumento de ação política sobre as massas. Contudo, Virilio, no seu livro sobre cinema, arte, técnica, informação e totalitarismo (*Guerra e cinema*) oferece outra visão, mais próxima a Deleuze, porque fala do cinema como arma de guerra que foi desenvolvida ao menos em duas frentes: de um lado, tecnologicamente, a partir das descobertas ou invenções que a indústria bélica propiciou; de outro lado, artisticamente, pois precisou, para o seu desenvolvimento, da presença do olho do artista (cineastas aviadores, por exemplo; câmeras e metralhadoras).

A “ascensão e inflação das imagens tanto no mundo exterior como na mente das pessoas” é uma referência a algo que é ainda mais presente hoje: a *sociedade da informação*, com imagens rodeando os homens o tempo todo, através dos desenvolvimentos técnicos dos aparelhos de silício e das técnicas de *broadcasting* da televisão. Ao juntar a isso as críticas contidas no livro *Conversações*, pode-se observar que a televisão é considerada a grande responsável por essa inflação, uma vez que é o aparelho de fazer “qualquer cinema” e que está presente diariamente nos domicílios de muitas pessoas. Assim sendo, se o próprio cinema caiu na condição de reproduzir seus próprios clichês, a televisão aumenta a quantidade e o poder de difusão destes clichês. Este aspecto gera inúmeras novas considerações e receberá um tratamento exclusivo na próxima seção.

5.2 – Casos Especiais: A Imagem-relação e a Perambulação

Dois casos especiais foram destacados por marcarem o intervalo entre a Imagem-movimento e a Imagem-tempo: a Imagem-relação e as cinco características de transição dos regimes. A Imagem-relação participa dos dois regimes descritos, apresentando signos para

¹¹⁴ Furhammar, L. e Isaksson, F. *Cinema e Política*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976.

ambos e as cinco características são o próprio intervalo e atestam a passagem de um regime a outro.

A Imagem-relação é analisada por Deleuze no último capítulo do primeiro tomo e no primeiro capítulo do segundo tomo da obra *Cinema*. É um caso especial, pois, ao mesmo tempo, representa o esplendor da Imagem-movimento, mas também o começo da Imagem-tempo.

Deleuze começa a descrever “a crise da imagem-ação”, comentando a obra de Alfred Hitchcock. Para Deleuze, o fato de Hitchcock ser inglês fazia-o ter uma atenção especial pelas relações e, desse modo, ser responsável por “introduzir a imagem-mental no cinema e fazer dela a consumação, a culminância de todas as outras imagens”¹¹⁵. O estilo de Hitchcock é o mais marcante no uso das imagens-mental, ou imagens-relação, que são definidas por Deleuze como aquelas que tomam por objeto relações, atos simbólicos e sentimentos intelectuais:

“...nos filmes de Hitchcock, uma vez dada (no presente, futuro ou passado), uma ação vai ser literalmente cercada por um conjunto de relações que fazem variar o seu tema, a sua natureza, o seu objetivo, etc. O que conta não é o autor da ação (...), mas também não é a ação propriamente dita: é o conjunto das relações nas quais a ação e seu autor são apanhados”¹¹⁶.

Hitchcock, a partir das Imagens-relação, engloba os outros tipos de Imagem-movimento, enquadrando-as “num tecido de relações”. *Festim Diabólico*, no seu tão aclamado único plano, ilustra este estilo, pois a primeira cena do filme apresenta o assassinato e o desenrolar da trama é o desenvolvimento de um único raciocínio: é possível cometer o crime perfeito? Ou ainda, o exemplo do início de *Janela Indiscreta*, quando a câmera desliza pela máquina fotográfica quebrada, por fotos de automobilismo e chega a perna imobilizada da personagem na cadeira de rodas: traçou-se uma relação mental entre as imagens esclarecendo o tipo de profissão e o acidente que imobilizou a personagem. E mais a personagem imobilizada traça suposições mentais acerca dos seus vizinhos a partir do que vê pela janela e faz sua amiga “ser” suas pernas para ir conferir se suas suposições estão certas.

¹¹⁵ IM, p. 245, [p. 269]. Nesta citação, “todas as outras imagens” referem-se as citadas no primeiro tomo da obra.

¹¹⁶ IM, p. 246, [p.270].

Deleuze destaca os signos expressos por esta concepção da Imagem-relação, são eles: a marca, a desmarca e o símbolo. A marca é o signo que expressa um termo que remete a outros numa série tal qual cada termo pode ser interpretado pelos outros. A desmarca acontece quando um desses termos salta da série e a contradiz. Estes dois signos são considerados pelas relações naturais que traçam entre os termos. O símbolo, por outro lado, é signo de um objeto concreto portador de diversas relações (ou variações da mesma relação) de um personagem para com os outros ou para consigo mesmo. São signos de relações abstratas.

O que marca o jogo duplo da imagem-relação, é o fato de que ela não só faz a “culminância” da imagem-ação, mas também atesta sua crise. As imagens-relação atestam esta crise quando estabelecem um elo mental entre a ação retirada do seu prolongamento normal traçando novas relações em seu lugar, principalmente com o desenvolvimento de situações ópticas e sonoras (optsignos e somsignos). Os optsignos e somsignos são signos da imagem-relação, porque apresentam relações mentais entre as situações ópticas e sonoras puras, já que elas não se encadeiam através do esquema sensório-motor tradicional. Isso começou a ocorrer, pois os autores novos não mais acreditavam na imagem-ação e precisavam de novas razões para voltar a crer no mundo:

"Nós não acreditamos mais que uma ação global possa dar lugar a uma ação capaz de modificá-la. Também não acreditamos que uma ação possa forçar uma situação a se desvendar, mesmo parcialmente. Desmoronam as ilusões mais 'sadias'. Em toda parte, o que fica logo comprometido são os encadeamentos situação-ação, ação-reação, excitação-resposta, em suma, os vínculos sensório-motores que constituíam a imagem-ação. O realismo, apesar de toda a sua violência, ou melhor, com toda a sua violência que continua sendo sensório-motora, não dá conta deste novo estado de coisa em que os synsignos se dispersam e os índices se confundem"¹¹⁷.

Deleuze afirma que esta crise inicia-se com o neo-realismo italiano (e desenvolve-se depois na *nouvelle vague* francesa, no cinema alemão e também no cinema independente americano) através do surgimento de cinco novas características de quebra ou afrouxamento da ação: “a situação dispersiva, as ligações deliberadamente frágeis, a balada-perambulação, a tomada de consciência dos clichês, a denúncia do complô”¹¹⁸.

¹¹⁷ IT, p. 253, [p. 278-79].

¹¹⁸ IM, p.257, [p.283].

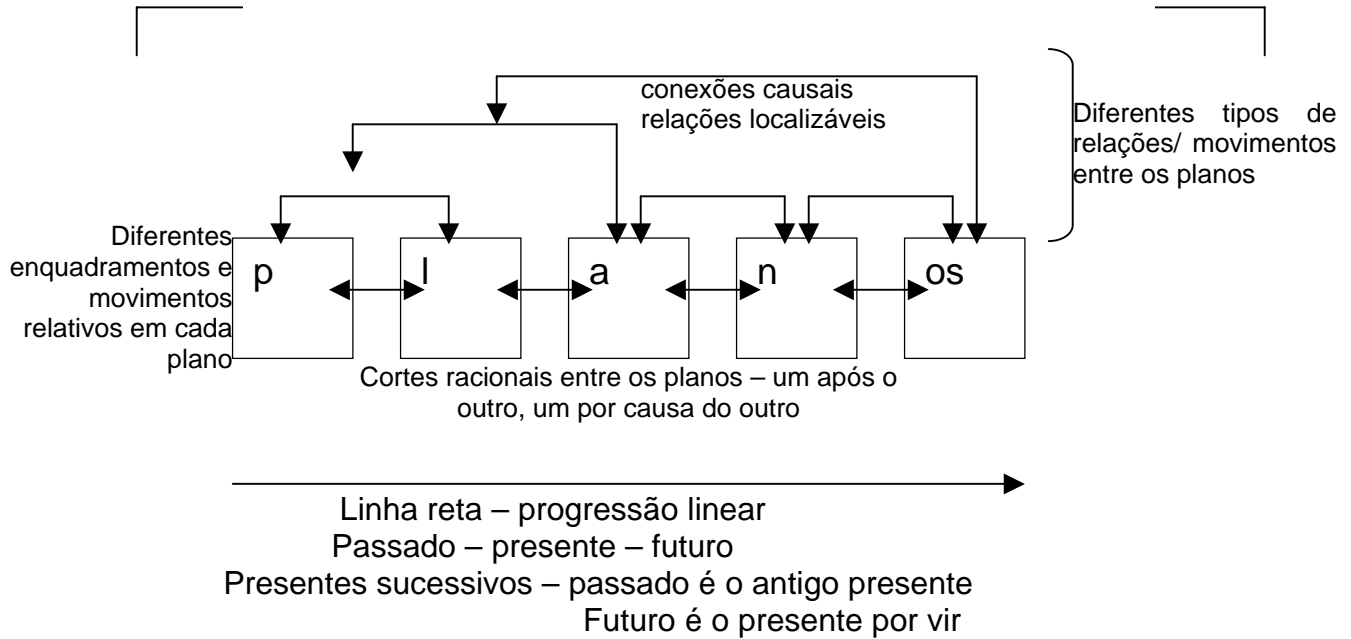
Neste cinema de transição, as histórias quase sempre não giram em torno somente da personagem principal (por isso a situação é dispersiva e as ligações frágeis), e se a fazem a tomam ou em perambulação (personagens em linha de fuga), ou tomando consciência dos clichês (entendido como a repetição de fórmulas) ou dos complôs (o poder oculto, os sistemas de controle). Perambulam o italiano que tem sua bicicleta roubada, o *Pierrot, le fou* de Godard, como também os motoqueiros de *Easy Rider*.

Há ainda, enquanto signos da imagem-relação, os mnemosignos e onirosignos. São signos que pertencem aos dois regimes, pois são signos especiais. Nesta pesquisa, um de seus aspectos, foi incluído na imagem-relação. Os mnemosignos e onirosignos são signos que remetem a memória e aos sonhos. Fazem isso de duas formas: por um lado, têm um caráter intermitente, ou seja, vai-se a um *flashback* ou a um sonho, com a condição de que volte ao presente e explique-se onde estava temporariamente, serão signos da Imagem-movimento e atestam uma relação mental entre realidade-imaginação e entre presente-passado. Porém, de outro lado, quando se vai a um sonho ou memória, criando uma indiscernibilidade entre o real e o imaginário ou entre o presente e o passado, é o domínio das imagens-cristal, sendo, portanto, signos da Imagem-tempo (exemplos: os sonhos dos filmes de Luis Buñuel ou Fellini, e os *flashbacks* de Allain Resnais). Aqui, também é importante notar que a imagem-cristal também toma por objeto relações, mas estabelece uma relação entre o atual e o virtual, fazendo com que suas características sejam diversas da imagem-relação.

5.3 – Esquemática

Este capítulo tem como finalidade situar novamente o caráter conceitual dado ao cinema por Deleuze, pois a diferenciação dinâmica dos dois regimes visa o desenvolvimento de uma teoria cinematográfica capaz de diferenciar processos imagéticos e as singularidades de variados autores. Os esquemas apresentados servem para tentar visualizar as diferenças entre os dois regimes.

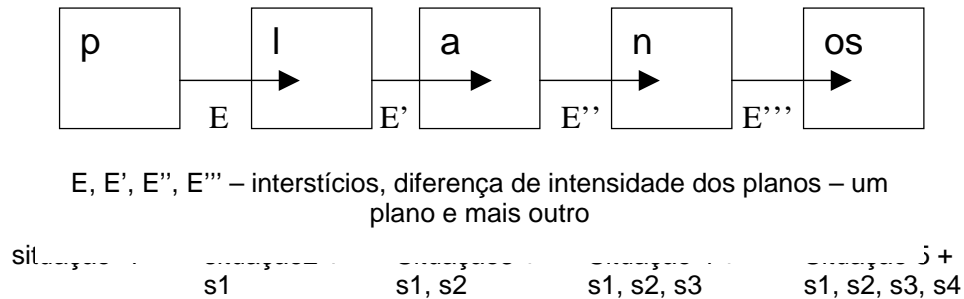
Totalidade aberta
expressão cambiante dos planos em relação



Na seqüência linear, a imagem presente delimita o passado como antigo presente e o futuro como presente por vir. Preso no encadeamento certo, a imagem seguinte deriva das anteriores, formando um todo coeso que demonstra uma mudança qualitativa ao cabo da exibição. No presente da personagem, seu movimento está limitado ao que é possível dentro do que foi mostrado. Desse modo, as imagens anteriores, enquanto passado, pré-programam seu futuro: serão movimentos que cabem na lógica do já mostrado.

Totalidade é o fora

Imagens cristais



Não há progressão linear, mas a seqüência de imagens é linha que se bifurca, repete, linha labiríntica, ziguezagueante, ondulante...menos progressiva.

No presente da imagem tempo, a personagem está conectada ao reservatório complicado da coexistência das imagens anteriores virtualmente insistentes (cada situação apresentada arrasta as outras situações e o interstício) e da possibilidade de atualizar aspectos memória-mundo. A imagem seguinte pode ser qualquer imagem que traga um diferencial de intensidade e que coexistirá com as precedentes.

6. Deficiência do cerebelo

“Mas estamos sempre rodeando a questão: criação cerebral ou deficiência do cerebelo?”
IT, p. 316, [p. 347].

Mas o que o tratamento conceitual dado ao cinema por Deleuze tem de tão interessante? É interessante por dizer que o cinema “traz a luz uma matéria inteligível”¹¹⁹: Deleuze confere ao cinema a capacidade de expressar processos de pensamento, com uma lógica própria constituída pelo fluxo de movimento e suas relações com o tempo, através do devir das imagens e signos. Então, o interessante de Deleuze parece ser o fato de que sua prática consistiu em criar conceitos capazes de dar conta dos processos de pensamento expressos pelo cinema – já que para ele “nenhuma determinação técnica, nem aplicada (psicanálise, lingüística), nem reflexiva, basta para constituir os próprios conceitos do cinema”¹²⁰.

O que significa considerar o cinema como uma matéria inteligível? Significa dizer que ele expressa movimentos e processos de pensamento, bem como pontos de vista tomados sobre esses movimentos e processos, constituindo assim sua psicomecânica. Esta psicomecânica tem duas características: a formação de um autômato espiritual e de um autômato psicológico.

Para Deleuze, aqueles que primeiro construíram e pensaram o cinema fizeram a própria imagem mover-se a si mesma, fizeram o automovimento da imagem. O cinema “faz” o movimento e assim se diferencia das outras artes, já que estas se contentavam em exigí-lo, ou dizê-lo. É como se o cinema dissesse: “comigo, com a imagem-movimento, vocês não podem escapar do choque que desperta o pensador em você”¹²¹. Será este movimento automático que faz surgir um autômato espiritual, no sentido de que o agenciamento das imagens é o próprio exercício do pensamento: “a maneira pela qual o pensamento pensa e se pensa a si mesmo, no fantástico esforço de autonomia”¹²².

¹¹⁹ IT, p. 311, [p. 342].

¹²⁰ IT, p. 332, [p. 365].

¹²¹ IT, p.190, [p. 204].

¹²² IT, p. 312, [p. 343].

Além de dar imagens para pensamentos e processos de pensamento, o cinema também pensa pelo espectador, transformando-o em autômato psicológico. O autômato psicológico é aquele que “despossuído de seu próprio pensamento obedece a uma impressão interna que se desenvolve apenas em visões ou ações rudimentares”¹²³. O autômato psicológico pode ser representado pelo sonhador, o sonâmbulo e o alucinado. Os dois pólos da psicomecânica cinematográfica consistem na expressão imagética de pensamentos e processos de pensamento e, ao mesmo tempo, a possibilidade de “pensar pelo espectador”, lhe entregar o automovimento pronto sem exigir sua participação no “despertar intelectual”. A psicomecânica tem duas faces, portanto: a capacidade de criação cerebral de processos de pensamento, mas, conseqüentemente, a deficiência do cerebelo quando os processos de pensamento se tornam por demais “assujeitadores”, controladores e propagandísticos.

A partir destas colocações, Deleuze vai eleger, por expressarem deficiências do cerebelo, uma série de inimigos internos ao cinema: a feição autoritária dada ao todo do filme pela propaganda nazista e pela moral norte-americana através de Hollywood; o surgimento de novas facetas da dominação com o automatismo eletrônico ou cibernético; e ainda, a inflação das imagens no cotidiano que traz outro aspecto agregado: o controle como função social da televisão através do “qualquer cinema” e dos “conceitos” dos publicitários. Com a conclusão da obra *Cinema* e do livro *Conversões*, pode-se vislumbrar este panorama.

Lembrando, na conclusão da obra *Cinema*, a “automatização das massas” de Walter Benjamin, Deleuze diz que o cinema da Imagem-movimento vai se pôr a serviço da “encenação do estado, a política transformada em arte: Hitler como cineasta... e é verdade que até o final o nazismo se pensa em concorrência com Hollywood”¹²⁴. Para Deleuze, a capacidade de criar uma matéria inteligível, coesa, racionalmente construída e “verídica” se pôs a serviço da encenação de políticas de Estado. Deleuze queria dizer com isto que o cinema de Leni Riefenstahl e o “super-homem” de Hollywood “assujeitaram” as massas enquanto autômatos psicológicos e fez do chefe, ou do herói, o grande autômato espiritual a ser seguido. Leni Riefenstahl não tinha nenhuma deficiência no cerebelo, e assim fez de

¹²³ IT, p. 312, [pp. 343-44].

¹²⁴ IT, p. 313, [p. 344].

Hitler um líder grandioso pelas lentes de seus “documentários”. Como aponta Rovai¹²⁵, o cinema de Riefenstahl criou um elo entre as massas assujeitadas dando-lhes um grande líder para o qual podiam doar suas capacidades de pensar e agir. A cineasta fazia isso ao mostrar Hitler atuando como um “bonifrate por intermédio do qual (de quem) a opinião e o gosto médio se manifestaram – gosto este construído a partir do vínculo estrito entre imagem e movimento”. Assim, o automovimento da imagem reflete-se na automatização das massas que doam seu poder de pensar e agir para o líder que pensaria e agiria por eles e também porque o desenvolvimento técnico da época permitiu a Riefenstahl colocar muitas câmeras e em lugares insólitos criando a sensação de que as lentes observavam a tudo e a todos como grande “Moloch e mil olhos, prenúncio das sociedades de controle que, ao mesmo tempo em que devassa todos os seus recantos, dá ‘uma vida especial’ a todas as coisas”¹²⁶.

A deficiência do cerebelo está mais presente em Hollywood e sua “mediocridade quantitativa” (a excessiva repetição das fórmulas). Mas mesmo Hollywood precisou de grandes cineastas para construir uma fórmula que foi copiada por outros cineastas não tão talentosos assim – é nesse sentido que no cinema da Imagem-movimento alguns de seus autores estão a serviço da encenação do estado. Então, a mediocridade do produto e o fascismo da produção vão estrangulando as capacidades criativas do cinema da Imagem-movimento.

O cinema da Imagem-tempo abriu um processo interno a este tipo de encenação e o filme *Hitler, uma história da Alemanha* de Syberberg serve a Deleuze para exemplificar qual tipo de postura era necessário tomar para não voltar a incorrer no erro de fazer os processos de pensamento do cinema virarem máquinas de propaganda. A Imagem-tempo nasce, então, com uma nova relação com o pensamento, em que se está em duelo com seu limite, com o não-pensado, como aquilo que o forçava a pensar: na Imagem-tempo é o fora que anima o pensamento cinematográfico, tornando necessária, aos novos cineastas, a busca de novos tipos de relações para as imagens, porque precisavam voltar a crer no mundo e na capacidade de pensar e agir.

¹²⁵ Mauro L. Rovai. *Imagem, tempo e movimento*. Os afetos “alegres” no filme *O Triunfo da Vontade* de Leni Riefenstahl. São Paulo: Humanitas/USP - FAPESP, 2005, conclusão.

¹²⁶ Rovai, *op. cit.*, conclusão.

Paralelamente a luta contra o cinema=propaganda, deu-se início também a denúncia de novos autômatos espirituais que também começaram a “assujeitar” as massas. Com o desenvolvimento técnico iniciado na segunda metade do século XX, o cinema também começou a ganhar novos autômatos como inimigos, eram os autômatos da informática e da cibernética que vieram transformar a figura do chefe em outras figuras de poder (recentemente filmes como *Gattaca* e *Matrix* e, mais brilhantemente, o computador Hal de *2001, Uma odisséia no espaço*, de Stanley Kubrick e *Alphaville* de Godard, expressam este novo automatismo):

“O poder invertia sua figura, e em vez de convergir para um único e misterioso chefe, inspirador dos sonhos, governantes das ações, diluí-a-se numa rede de informação, cujos ‘deliberadores’ geriam a regulação, o tratamento, o armazenamento, através do entrecruzamento de insones e videntes”¹²⁷.

Segundo Deleuze, o mundo mudou e vivemos agora numa sociedade de controle, cuja análise ele apenas iniciou¹²⁸. No que concerne ao novo regime de imagens que se instaura nesta nova configuração da sociedade, Deleuze destaca seus efeitos (na conclusão da obra *Cinema*) atribuindo-os a ascensão e proliferação das imagens eletrônicas. As imagens eletrônicas são as da televisão e do vídeo, que configuram um novo modo de prolongar as imagens e transformam a percepção da natureza:

“As novas imagens já não tem exterioridade (extracampo), tampouco interiorizam-se num todo: têm, melhor dizendo, um direito e um avesso, reversíveis e não passíveis de superposição como um poder de se voltar sobre si mesmas. Elas são objeto de uma perpétua reorganização, na qual uma nova imagem pode nascer de qualquer ponto da imagem precedente (...) A organização do espaço perde suas direções privilegiadas (...) em favor de um espaço onidirecional (...) e a própria tela, mesmo se ainda conserva a posição vertical por convenção não parece mais remeter à postura humana como uma janela ou ainda um quadro, mas constitui antes uma mesa de informação, superfície opaca sobre a qual se inscrevem ‘dados’, com a informação substituindo a natureza, é o cérebro-cidade, o terceiro olho, substituindo os olhos da natureza”¹²⁹.

A atual superprodução de imagens gera um regime no qual as relações entre imagens se dão onidirecionalmente: as imagens se relacionam de todos os lados para todos os lados, pode-se dizer até que, pela via eletrônica, é reiterado o estágio da variação universal (as imagens variam em todas as suas partes e sob todas as suas faces), uma vez que “o mundo

¹²⁷ IT, p. 314, [p. 346].

¹²⁸ C, pp. 219-226, [pp. 240-47].

¹²⁹ IT, p. 315, [pp. 346-7].

moderno é aquele em que a informação substituiu a natureza”¹³⁰. As telas, nas quais as imagens se inscrevem enquanto informação, estão em toda a parte e mantêm o caráter vertical por convenção. Quando até mesmo os telefones móveis, com suas telas de uma polegada e meia, são suporte para filmes (eles também de tamanho reduzido¹³¹), a relação homem-natureza foi substituída pela relação homem-informação. Por isso, as consequências deste mundo moderno, da sociedade da informação, não param na denúncia dos autômatos de informática ou de cibernética (denunciados por Godard ou Kubrick), mas têm consequências mais profundas.

Deleuze analisa os efeitos dessa superprodução das imagens quando, em *Conversações*, comenta a obra de Serge Daney, autor que diferencia três estágios do cinema em comparação com os estágios da arte:

“É o estágio em que a arte já não embeleza nem espiritualiza a natureza, mas rivaliza com ela: é uma perda de mundo, é o mundo ele mesmo se pondo a ‘fazer cinema’, um cinema qualquer; é o que constitui a televisão, quando o mundo se põe a fazer qualquer cinema, e que, como você diz, ‘nada mais acontece aos humanos, é com a imagem que tudo acontece’. Também se poderia dizer que o par natureza-corpo, ou paisagem-homem, cedeu lugar ao par cidade-cérebro: a tela não é mais uma porta-janela (por trás da qual...), nem um quadro-plano (no qual...), mas uma mesa de informações sobre a qual as imagens deslizam como ‘dados’”¹³².

O primeiro estágio seria o da Imagem-movimento que embeleza a natureza construindo totalidades abertas. O segundo estágio seria o da Imagem-tempo que espiritualiza a natureza através de relações mentais complexas. Por fim, o estágio atual seria aquele em que as imagens rivalizam com a própria natureza e tendem a substituí-la. No estágio atual, com a “ascensão e inflação de imagens no cotidiano”, entra-se em contato direto com um “caos” formado pelo excesso de informação, não mais observamos a natureza: por todo lado há mesas de informação (o cinema e a televisão, mas também, os produtos dos anunciantes, as estatísticas, as pesquisas científicas, revistas, jornais, sites na internet, índices de valores...). O excesso de informação está na quantidade abundante de

¹³⁰ IT, p. 319, [p. 352]

¹³¹ Esta observação tem razão de ser a partir de uma situação presenciada pelo autor desta dissertação. Um de meus vídeos enviados (com trinta segundos de duração) para o Festival Regional do Minuto de 2005 foi selecionado e após alguns dias fui convidado a participar de uma experiência nova: um dos patrocinadores do evento era uma companhia de telefonia móvel que desejava disponibilizar os vídeos para *downloads* a seus clientes. Vídeo disponível no site: <http://festivaldominuto.uol.com.br/>.

¹³² C, p. 97-8, [p. 107-8].

informação disponível: são vários filmes, várias emissoras de TV, várias revistas, sites, produtos... E, este excesso tornou-se caótico, porque esta variedade toda é disponibilizada sem filtros, é só entrar escolher e pegar, o produto A, B, C... Por isso, Deleuze diz que a forma da informação é sua onipotência e ineficácia na profusão incessante, pois, para organizar sentido neste “caos”, é que se inserem “atos de fala” como palavras de ordem de especialistas ou de conceitos de propaganda. Para Deleuze, “se não há degradação na informação é que a própria informação é uma degradação”¹³³, porque não se sabe da onde vem e para quem é dirigida tanta informação. Mas é nisso que consiste o golpe principal da mídia: a profusão de informação das mídias forma um “caos” de informações e as próprias mídias se encarregam de dar prolongamento e sentido ao caos, organizando controles interpretativos. As mídias geram muitas informações (onipotência), mas que tendem a anularem-se umas as outras (ineficácia), caso não sejam lançadas “palavras de ordem” que direcionam controles interpretativos destas informações.

Os atos de fala, enquanto palavras de ordem, funcionam como controles interpretativos ao lançar universais de comunicação. É o caso das frases típicas da TV como “agora vamos nos divertir... e logo mais as notícias”¹³⁴, “preste atenção aos nossos anunciantes”, “não sai daí”, mas também as opiniões de especialistas, e ainda os conceitos da propaganda como “o carro mais compacto do mercado”, “o sabão em pó que lava mais branco”, “a cerveja que desce redondo”...

As informações abundantes e os controles interpretativos são os movimentos das mídias. Elas serpenteiam, como pensa Deleuze, pois executam um “controle contínuo de rotação rápida”: a rotação é muito rápida, só que este sistema opera continuamente. O espaço informático televisivo, para Deleuze, traz à luz o publicitário que se põe a fazer cinema e filosofia ao criar conceitos para os seus produtos e os expressá-los através de processos imagéticos. Agrupando um punhado de citações de Deleuze pode-se observar como ele constrói esta relação:

¹³³ IT, p. 320, [p. 353].

¹³⁴ C, p. 56, [p. 60].

“Hoje é a informática, a comunicação, a promoção comercial que se apropriaram dos termos ‘conceito’ e ‘criativo’ e esses ‘conceituadores’ formam uma raça atrevida que exprime o ato de vender como o supremo pensamento capitalista, o cogito da mercadoria”.

“É que a televisão é a forma através da qual os novos poderes de ‘controle’ tornam-se imediatos e diretos”.

C, p. 97,[p. 106].

C, p. 170,, [p. 186].

“O marketing é agora o instrumento de controle social, e forma a raça impudente de nossos senhores(...).o homem não é mais o homem confinado, mas o homem endividado”.

“(...)a televisão, apesar das tentativas importantes e em boa parte vindas dos grandes cineastas, não buscou sua especificidade numa função estética, mas numa função social, função de controle e de poder, onde reina o plano médio, que recusa toda a aventura da percepção em nome do olho profissional”.

C, p. 224, ,[p. 245].

C, p. 94,[p. 103].

A partir destas citações, pode-se tentar concluir que, na *sociedade de controle*, a televisão tem a função de controlar os homens, vendendo seus produtos enquanto conceitos dos publicitários, fazendo o homem manter-se constantemente informado e, conseqüentemente, endividado. Ao ligar a TV e observar qualquer comercial de uma rede de lojas de eletrodomésticos, o que se vê é: um plano médio onde um profissional passeia entre produtos e fala, em trinta segundos, que a principal vantagem da loja é que você pode comprar vários produtos (uma outra tv, por exemplo) dividido-a em prestações que se alongam por 20 meses – “você não pode perder” é a palavra de ordem do profissional, porque o conceito que a loja se autopropõe é: “dedicação total a você”. Como Deleuze observa no comentário a obra de Daney, há de se confrontar uma função estética e noética do cinema com a função social de controle da televisão. Chega-se a essa confrontação, porque cineastas como Godard (e seu programa 6 vezes 2) e Glauber Rocha (no programa Abertura, TV Tupi, 1971), provaram que outro “povoamento” da TV é possível, ou seja, é possível povoar a TV com programam que tenham uma função estética, mas também chega-se a essa confrontação porque tanto na TV como no cinema, tem-se produtos audiovisuais que tratam de processos imagéticos, tenham eles uma função estética ou uma função social.

É aqui que a deficiência do cerebelo se manifesta em sua atualização moderna. Chegou a hora em que “a informática, o marketing, o design, a publicidade, todas as disciplinas da comunicação apoderaram-se da própria palavra conceito e disseram: é nosso negócio, somos nós os criativos, nós somos os conceituadores!”¹³⁵ e levaram a encenação dos seus “conceitos” para a televisão. Neste sentido, para Deleuze, não só a filosofia tem que se afirmar como criadora de conceitos, para se contrapor aos “conceitos publicitários”, como o próprio cinema tem um inimigo poderoso que utilizou seus processos de enquadramento e montagem para vender produtos.

O regime da Imagem-tempo tinha a função de servir de contraponto ao viés totalitarista dado ao regime da Imagem-movimento, seja ele no cinema ou na TV, estivesse ela expressando um automatismo antigo ou o eletrônico. Porém, quando os criadores são os publicitários e o único interesse é a venda dos produtos, seus processos imagéticos podem ser tanto da Imagem-movimento quanto da Imagem-tempo, o que faz da época atual uma distribuição generalizada da “deficiência do cerebelo”.

Por isso, foram distinguidos três níveis de interação com as imagens: no primeiro nível, o agenciamento das Imagens-movimento expressa o sublime da arte, pois opera com o todo aberto que dá processos de pensamento. Mas estes processos podem se fechar na propaganda fácil de posições políticas totalitárias; no segundo nível, o agenciamento das Imagens-tempo se contrapõe aos processos fechados da Imagem-movimento e a informação controlada, devolvendo a possibilidade de pensar através da criação de novas associações. Por fim, no terceiro nível, as associações de imagens da televisão e dos publicitários misturam os dois regimes e criam “conceitos” que substituíram os processos de pensamento pelo fascínio do produto.

A relação onidirecional no terceiro regime despertou o interesse desta pesquisa, devido a três características observadas: a inflação e alta disponibilidade de imagens, a velocidade dos produtos audiovisuais e a mescla de processos diferentes de relações entre imagens. Raymond Willians, em seu livro *Television, technology and cultural form*, aponta a alteração da televisão moderna para o caráter de “fluxo” de imagens substituindo a noção de “seqüência”. A noção de “seqüência” se referia ao encadeamento de produtos audiovisuais divididos em unidades. As unidades são os diferentes programas (os principais

¹³⁵ Deleuze, G. e Guatarri, Félix. *O Que é a filosofia?*, op. cit., p. 20.

formatos citados são: notícias, argumentos e discussão, educacional e de aprendizado, dramas, filmes, variedades, esportes, anúncios, jogos e passatempo, autopromoção e autodivulgação da própria TV). A noção de “seqüência” foi alterada pela noção de “fluxo”, devido a uma alteração na inserção de anúncios (os patrocinadores): na antiga TV os patrocinadores apoiavam um programa (um caso brasileiro célebre era “O Repórter *Esso*”), que era exibido em sua totalidade e depois vinha outro programa com outro patrocinador, eram unidades definidas e colocadas em série; o novo formato permite aos patrocinadores inserir seus anúncios no meio dos programas, instaurando um fluxo ininterrupto de programas e propagandas sem relação aparente. Com o “fluxo”, a TV apresenta uma variedade de formatos de programas mesclados pela variedade de propagandas instaurando, assim, este regime de imagens em que as relações se dão por todos os lados, pois são procedimentos de “narração” diferentes em uma rotatividade veloz e ininterrupta. Mas, não é só no fluxo que se observa a sensação de que uma imagem pode surgir de qualquer lugar, pois alguns produtos audiovisuais típicos da televisão trazem uma relação aleatória entre as imagens, pois apresentam uma relação diferenciada entre o sonoro e o visual. É o caso das reportagens e notícias que apresentam um fluxo de imagens que “cobre”, ou ilustra, um texto lido, fazendo com que as relações entre imagens sejam as mais aleatórias, pois a ênfase é dada no texto e a relação entre o visual e o sonoro é a mínima exigida pelo assunto tratado. Um outro exemplo seria o caso dos *videoclips* musicais que apresentam relações entre imagens bastante aleatórias, pois o objetivo é apresentar a canção. No regime atual de imagens, instaurado pela televisão, o onidirecionamento da montagem vem em dois níveis: no nível da produção (alguns produtos tem uma relação aleatória) e no nível da apresentação (a forma da programação, o seu fluxo). Os dois níveis mostram que a TV instaura um reino de incomensurabilidade do qual as “palavras de ordem”, as opiniões dos especialistas e os “conceitos” da propaganda organizam interpretações para a variação total das imagens.

Disso pode resultar a conclusão de que a diferenciação dinâmica dos dois regimes descritos por Deleuze, conjuntamente com o início da crítica ao regime moderno de imagens, podem servir para a crítica e diferenciação dos processos de controle nas montagens televisivas (os jornais, os programas de auditório, os programas de entrevistas, os seriados, a teledramaturgia, as transmissões de eventos, os informes publicitários...) – em

uma multiplicidade de questões nascentes: “qual a origem da informação e qual é o destinatário?”¹³⁶ Em que medida eles misturam referências aos dois regimes? Quais signos os produtos usam para venderem-se? Quais “conceitos” estão expressos? Em que medida é possível confrontar a função técnico-social da TV e a função estética do cinema?

Esta tarefa excede os objetivos iniciais desta dissertação, mas fica o desejo de apontar aqui que a televisão encarna um paradoxo apontado por diferentes pensadores como característicos das sociedades atuais: ao mesmo tempo que o sistema técnico possibilita que o sinal televisivo chegue a muitos lugares e que sua programação poderia dar conta da difusão da infinidade de estilos de associação de imagens, o que vemos é uma superdose do mesmo padrão de transmissão feito por poucas e grandes redes de *broadcasting*. Estendeu-se à televisão um paradoxo observado por Félix Guattari e por Luiz Orlandi, com relação a sociedade atual:

“Nunca se presenciou entre os humanos uma tão acentuada potência capaz de articular e de levar a cabo conjunções praticamente ilimitadas entre forças presentes ou atuantes no homem e os mais variados mini conjuntos do seu universo ambiente; ao mesmo tempo, nunca se viveu tão sistemático, cotidiano e envolvente sucateamento da humanidade”¹³⁷.

“De um lado, o desenvolvimento contínuo de novos meios técnico-científicos, potencialmente capazes de resolver a problemática ecológicas dominantes e determinar o reequilíbrio das atividades socialmente úteis sobre a superfície do planeta e, de outro lado, a incapacidade das forças sociais organizadas e das formações subjetivas constituídas de se apropriar destes meios para torná-los operativos”¹³⁸.

A TV e o cinema, enquanto mídias de massa, contam com um alto desenvolvimento tecnológico (por exemplo: a maior rede de televisão do Brasil faz seu sinal chegar a 99% do território nacional), mas provocam o sucateamento do imaginário através da padronização estética e através do totalitarismo da produção e difusão (Lei Geral das Comunicações chame de ilegal as rádios e TVs livremente organizadas). Mas a discussão detalhada do regime moderno de imagens extrapola em muito os objetivos iniciais desta dissertação. A tarefa a que esta dissertação estava circunscrita (estudar os regimes de imagens descritos por Deleuze), foi levada ao regime atual de imagens pelo próprio autor (vide *Conversações*

¹³⁶ IT, p. 320, [p. 353].

¹³⁷ ORLANDI, Luiz B.L., RAGO, Margareth, VEIGA-NETO, Alfredo (orgs.). *O que estamos ajudando a fazer de nós mesmos*. In: *Imagens de Foucault e Deleuze: ressonâncias nietzschianas*. Rio de Janeiro : DP&A, 2002, p 220.

¹³⁸ GUATARRI, Félix. *As três ecologias*. Campinas, SP, Papirus, 1990, p.12.

e a conclusão da obra *Cinema*) e pela urgência de problematizar filosoficamente as conseqüências do sucateamento do imaginário moderno. Mas esta pesquisa ainda é incipiente para apresentar resultados com relação a este último ponto.

7. Conclusão

Deleuze distingue dois regimes de imagens: a Imagem-movimento e a Imagem-tempo. Cada um traça um procedimento diferente: em uma há o automovimento no devir das imagens e signos; no outro caso, tem-se uma autotemporalização das imagens¹³⁹. Desse modo, a Imagem-movimento faz uma imagem “indireta” do tempo, pois faz o tempo depender do movimento, enquanto a Imagem-tempo faz uma imagem “direta” de um tempo que saiu dos seus eixos. Assim, de um lado há o esquema sensório motor e o reconhecimento automático, de outro há as descrições cristalinas e o reconhecimento atento. Enquanto uma aspira ao verídico, a outra falseia, enquanto uma prende-se ao referencial da sucessão presente, a outra oscila entre pontas de presentes e lençóis de passado. Que não se confundam estas características como se descrevessem pólos que se opõem, o que o filósofo faz é considerá-las elementos que, em relações, organizam casos de solução: os criadores da Imagem-movimento relacionam de diferentes maneiras o esquema sensório-motor, o reconhecimento automático, a aspiração ao verídico e o presente para criarem seus diferentes estilos de montagem, de tipos de imagens e signos expressos; assim como, os cineastas da Imagem-tempo, através da descrição cristalina, do reconhecimento automático, da potência do falso, das pontas de presentes e dos lençóis de passado criam diferentes tipos de cristais, de cronosignos e de noosignos.

A pesquisa partiu da situação atual quando a sociedade se “comunica” através de imagens. A TV faz “qualquer cinema”, mas o cinema também faz qualquer cinema. A produção e proliferação de clichês diminuem a nossa capacidade de diferenciar o que é visto, pois a informação é sempre redundante e não desafia o olhar. E este já era o problema para os criadores da Imagem-tempo que, perante a falência dos esquemas da Imagem-movimento (não de toda Imagem-movimento, mas do pedaço dela que se rendeu a propaganda política e ao mercantilismo), não mais acreditavam na imagem-ação.

Os cineastas da Imagem-tempo precisam de razões para voltar a crer no mundo e nos processos de pensamento e criam linhas cada vez mais distantes do esquema sensório-motor. Os novos processos de pensamento nascem do choque entre imagens e não mais das

¹³⁹ C., p. 76, [p. 83]: “São esses fins que constituem os conceitos do cinema. O cinema executa um automovimento da imagem e até uma autotemporalização: isto é a base, e são os dois aspectos que tentei estudar”.

ligações “excitação-resposta” das Imagens-movimento. Mas, na situação que estamos agora, o “qualquer cinema”, abundantemente espalhado, confunde as linhas criativas da Imagem-movimento e da Imagem-tempo, reduz tudo ao senso comum do esquema sensório-motor e mistura com os produtos audiovisuais dos publicitários e dos programas de TV. Hoje, parece mais difícil diferenciar o procedimento narrativo criado por Glauber Rocha (o cinema do transe) da montagem aleatória de um *videoclip* ou de um comercial de sabão em pó. Hoje, corre-se o risco de perder as construções que vão além da imagem-ação. Por isso, a leitura dos regimes de imagens de Deleuze, contribui para diferenciar a produção imagética na qual estamos inseridos em três níveis: o nível das criações da Imagem-movimento, com seus esquemas sensório-motores, a preponderância da imagem-ação e também as totalidades abertas; o nível das criações cristalinas, da Imagem-tempo e seus processos que ousavam nos devolver a força do pensamento; por fim, o nível onde os procedimentos da Imagem-movimento e da Imagem-tempo distinguem-se da embaralhada distribuição de esquemas aleatórios atual. Afinal, a sociedade atual gera um regime de imagens através da onipotência e profusão incessante de produtos audiovisuais, pois, assim, na ânsia de manter-se informado, o homem pode ter suas escolhas e desejos mais facilmente controlados pelos poderes difusores de clichês.

Mais do que nunca os processos imagéticos estão aí para serem experimentados e mais do que nunca há uma proliferação de clichês e lugares comuns. É como se o “qualquer cinema” estivesse escondendo os diferentes procedimentos que escapam da propaganda e do mercado, é como se o “qualquer cinema” colocasse uma imensa produção altamente complexa e diferenciada num mesmo balaio classificado como “cult” ou “de arte”. As classificações “cult” ou “de arte” são feitas a partir da falência das diferenciações dos esquemas e parece designar mais um nicho de mercado do que uma variante estética. Volta-se a afirmar que diferenciar os dois regimes de imagens, estudar seus elementos e assistir os diferentes criadores, permite-nos analisar os tipos de planos, as diferentes maneiras de relacionar estes planos na criação do todo do filme e também a maneira que este todo e os planos se relacionam. E estas análises, num outro nível, permitem-nos escapar dos controles interpretativos e dos clichês da proliferação audiovisual atual. Por isso, então, o estudo das relações entre tempo, movimento e pensamento no devir de imagens e signos,

em diferentes autores, operado por Deleuze, tem uma relevância e pertinência atualizada a cada momento que entrarmos num cinema ou ligamos nossos aparelhos televisivos.

8. Referências Bibliográfica

Bibliografia Gilles Deleuze

- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo, cinema2*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1990, tr. Br. De Eloisa de Araujo Ribeiro. Or.: *Cinéma 2 - L'image temps*. Collection " Critique " - Les éditions de Minuit 1985.
- _____. *Abecedário*. Realização Pierre-André Boutang, produzido pelas editions Montparnasse, Paris. No Brasil, foi divulgado pela TV Escola, Ministério da Educação.
- _____. *Proust et les signes*. Paris, PUF, 1964. *Proust e os signos*. 8. ed. atualizada. Trad. Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense, 1987.
- _____. *A Imagem-movimento, cinema 1*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1985 tr. Br. De Stella Senra.. Or.: *Cinéma 1 - L'image mouvement*. Collection " Critique " - Les éditions de Minuit 1983.
- _____. *L'île desert et autres texts*. Paris: Minuit, 2002
- _____. *Conversações, 1972-1990*. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1992, tr. Br. Peter Pál Pelbart. Or.: *Pourparlers 1972 - 1990*. Les éditions de Minuit 1990.
- _____. *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro, Ed. Graal, 1988, tr. Br. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Or.: *Différence et répétition*. Epiméthée - P.U.F. - 1ère édition 1968 - 8 éme édition janvier 1996.
- _____. *Lógica do Sentido*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1998tr. Br. Luiz Roberto Salinas Fortes. Or.: *Logique du sens*. Collection " Critique " - Les éditions de Minuit 1969.
- _____. *O Ato de Criação*. Caderno MAIS!, Folha de São Paulo, 27/06/1999
- _____. *O Bergsonismo*. São Paulo, Ed. 34, 1999, tr. Br. Luiz Orlandi. Or.: *Le Bergsonisme* Collection " Sup - Le Philosophe " - P.U.F. - 1ère édition 1966 - 5 éme édition 1994.
- _____. *O atual e o Virtual*. In. ALLIEZ, Eric. *Deleuze filosofia virtual*. SãoPaulo, Ed. 34, 1996, tr. Br. Heloisa B.S. Rocha. Or. Eric Alliez: *Deleuze philosophie virtuelle*. Collection les empêcheurs de penser en rond - édition synthélabo 1995.
- _____. *Critique et Clinique*. Paris, Minuit, 1993.
- _____. e GUATARRI, Félix. *O Que é a filosofia?* Rio de Janeiro, Ed. 34, 1992, tr. Br. Bento Prado Junior e Alberto Alonso Muñoz. Or.: *Qu'est-ce que la philosophie?* Collection " Critique " - Les éditions de Minuit 1991.
- _____. *Mille Plateaux - Capitalisme et schizophrénie 2*. Collection " Critique " - Les éditions de Minuit 1980.
- _____. e PARNET, Claire. *Dialogues*. Paris, Flammarion, 1977

Bibliografia auxiliar

- ALLIEZ, Eric (org.). *Gilles Deleuze: Uma Vida Filosófica*. São Paulo, Ed. 34, 2000.
- _____. *Deleuze filosofia virtual*. SãoPaulo, Ed. 34, 1996.
- BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos Objetos*. Ed. Perspectiva, SP, 1997. Or. *Le Systèmes dès objets*, Editions Gallimard, 1968.
- BAZIN, André. *O Cinema: ensaios*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1991.
- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo, Ed. Martins Fontes, 1999.
- _____. *Evolução Criadora*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editores, 1979.

- BÜRCH, Noel. *Práxis do cinema*. Editora perspectiva. SP, 1992. *Práxis du Cinema*, gallimard, Paris, 1969
- CARDOSO JUNIOR, Helio Rebello. *Teoria das multiplicidades no pensamento de Gilles Deleuze*. Campinas [SP : s.n.], 1996. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.
- _____. *Deleuze, Empirismo e Pragmatismo - Linhas de Força do Encontro com a Teoria Peirceana dos Signos*. Revista Síntese, Belo Horizonte. No prelo.
- CRAIA, Eladio Constantino Pablo. *A problemática ontológica em Gilles Deleuze : (os conceitos de ser, univocidade, diferença e problemático como categorias determinantes da ontologia deleuziana)*. Campinas [SP : s.n.], 1997. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.
- DIAS, Sousa. *Lógica do acontecimento : Deleuze e a filosofia*. Porto : Afrontamento, 1995
- EPSTEIN, Jean. *Écrits sur le cinéma, 1921-1953. Édition chronologique en deux volumes*. Cinema club, Seghers, Paris, 1975.
- FOUCAULT, Michel. *Teatrum Philosophicum*. In: *Critique*, novembro de 1970.
- FURHAMMAR, Leif e ISAKSSON, Folke. *Cinema e Política*. Tradução de Julio César Montenegro. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976.
- GUATARRI, Félix. *As três ecologias*. Campinas, SP, Papirus, 1990.
- HARDT, Michael. *Gilles Deleuze, um aprendizado em filosofia*. São Paulo, Ed. 34, 1996
- LAFAY, Albert. *Lógica del Cine, creacion y espectáculo*. Nueva colección labor. Editora labor, Espanha, 1973. *Logique du cinema. Creation et spectacle*, Masspm et Cie., Paris, 1966.
- LEVY, Pierre. *O que é o virtual?* São Paulo, Ed. 34, 1996.
- LIMA, Luiz Costa. *Pensando nos Trópicos: dispersa demanda II*. Rio de Janeiro, Rocco, 1991.
- MACHADO, Roberto. *Deleuze e a filosofia*. Rio de Janeiro : Graal, 1990
- ORLANDI, Luiz B.L., *Deleuze trata da filosofia em tempo de cinema*. Jornal diário Folha de São Paulo, Caderno Letras, sábado, 11 de agosto de 1990.
- _____. RAGO, Margareth, VEIGA-NETO, Alfredo (orgs.). *O que estamos ajudando a fazer de nós mesmos*. In: *Imagens de Foucault e Deleuze: ressonâncias nietzschianas*. Rio de Janeiro : DP&A, 2002.
- _____. *Linhas de Ação da Diferença*. IN: Alliez, Eric (org) *Gilles Deleuze: Uma Vida Filosófica*. São Paulo, Ed. 34, 2000
- _____. *Por uma ontologia transcendente*. In: *Cadernos de Subjetividade: Gilles Deleuze*, Vol. 1, nº1, PUC-SP, 1996
- _____. *Anotar e nomadizar*. In: Daniel Lins. (Org.). *Razão Nômade*. 1 ed. Rio de Janeiro: Editora Forense, 2005, v. 1, p. 33-75.
- PARENTE, André. *Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Campinas, SP : Papirus, 2000.
- PELBART, Peter Pal. *O tempo não-reconciliado : imagens de tempo em Deleuze*. São Paulo : FAPESP : Perspectiva, 1998.
- PROUST, M. *O tempo recuperado – Em busca do tempo perdido*, vol. VII, tr. br. de Fernando Py, RJ, Ediouro, 1995, p. 182.
- RAMOS, José Mario Ortiz. *Televisão, Publicidade e cultura de Massas*. Petrópolis, Vozes, 1995
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Por um novo romance*. São Paulo, Ed. Documentos, 1969.
- _____. *O ciúme*. Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1986.
- ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Cosacnaif, São Paulo, 2005.
- RODOWICK, D. N. *Gilles Deleuze's Time Machine*. Duke University Press, Durham e Londres, 1997.
- ROVAI, M.L. *Imagem, tempo e movimento*. Os afetos "alegres" no filme O Triunfo da Vontade de Leni Riefenstahl. São Paulo: Humanitas/USP - FAPESP, 2005.

- RUTIGLIANO, Francisca Tania Soares. *Gilles Deleuze : o drama da diferença*. Campinas [SP : s.n.], 1998. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
- SIMONDON, Gilbert. *L'individu et sa genèse physico-biologique (l'individuation à la lumière des notions de forme et d'information)*, Paris : PUF, Rééd. J.Millon, coll. Krisis, 1995
- VIRILIO, Paul. *Guerra e Cinema*. Scritta, são Paulo, 1993.
- WEISSBERG, Jean-Louis. *Presences à distance. Déplacement virtuel et réseaux numériques: pourquoi nous ne croyons plus la télévision*. Editions L'Harmattan, Paris, 1999.
- WILLIAMS, Raymond. *Television, Technology and cultural form*. Routledge, London and New York, 2003.
- ZOURABICHVILLI, François. *Lê Vocabulaire de Deleuze*. Paris: Elipses, 2003.

Periódicos

- Imagens*. Editora da Unicamp, número 8, maio/agosto de 1998.
- Magazine Littéraire*. N° 406. Paris, Fevereiro de 2002.
- Philosophie*, edição especial Gilles Deleuze. N° 47, Les Editions du Minuit, setembro de 1995.